



11-30.268 acu. 139.832

## INTRODUCERE ÎN AVANGARDA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ

Noțiunea de avangardă literară are demult un sens acceptat de aproape toată lumea; dincolo de orice definiție procustiană, ea indică totdeauna o schimbare profundă în modul de a concepe și de a structura obiectul literaturii. Se vorbește în general de o ruptură violentă la toate nivelele: tradiția este răsturnată și reconsiderată, gustul dominant al epocilor anterioare este contestat, structurile formale și manifestele estetice sînt negate, raporturile consacrate dintre emitențul de text și referențul-destinatar sînt deplasate într-o direcție sau alta în mod arbitrar, etc. A studia aceste relații *intra* și *extra-literare* în legătură cu avangarda literară românească ar fi probabil o experiență utilă din mai multe puncte de vedere. Obiectivul acestei „introduceri” este însă altul. Avangarda literară românească nu a devenit încă la noi o problemă „serioasă” de istorie literară așa cum se întâmplă în alte părți; aceasta nu se studiază riguros în manualele școlare și nici nu i s-a acordat o atenție deosebită de către critică dacă avem în vedere faptul că, în afară de lucrarea lui Ion Pop din 1969, *Avangardismul poetic românesc* (E.P.L.) care dubla ca eveniment de referință *Antologia literaturii române de avangardă* a lui Sașa Pană, nimic nou, demn de a fi citat, nu a îmbogățit bibliografia acestui argument. Paradoxal, e de presupus, cu titlu de ipoteză provizorie, că nu a sosit etapa unei istoricizări definitive a mișcării avangardiste românești din moment ce ultimul val poetic nu face altceva, după cum se afirmă, decît să preia și să continue motive, teme, structuri, atitudinea de frondă și morga polemică, atît de tipice manifestării *avangardei istorice*. S-ar părea că există o mentalitate eronată ce respinge în mod aprioric orice elemente înnoitoare atunci cînd apar anticipat. Dacă deplasarea receptivității publicului de la noi către acest gen de poezie s-a produs abia acum, după aproape 40 de ani de la încetarea fenomenului avangardist propriu-zis, aceasta poate fi, pe de o parte, o dovadă că, din punct de vedere cultural, maturizarea receptorului s-a petrecut în mod lent, maturizare ce se află într-o relație directă de *interdeterminare* cu o critică literară ce a fost în general și a rămas, cu rare



excepții, refractară înnoirilor teoretice sau aplicative. Fenomenul receptării și asimilării în *material de tradiție* al avangardei și neoavangardei noastre este mult mai complex și merită, înainte de a-i studia unele trăsături particulare, să stăruim puțin asupra diferenței pe care un teoretician ca Angelo Guglielmi o stabilește între două noțiuni actuale ce nu sînt dissociate în mod suficient: *avangardă* și *experimentalism*, în al căror perimetru de referință se manifestă arta acestui secol. Încă Umberto Eco în 1962 (*La Biennale*, 44—45, 1962) încearcă să separe și să individualizeze obiectivul celor două direcții de manifestare ale artei moderne. O marcă separatoare ar consta în tendința *exclusiv distructivă*, demolatoare a avangardei în opoziție cu caracterul *constructiv, integrator* al experimentalismului. „Nel momento in cui l'atteggiamento sperimentale — scrie Umberto Eco — diventa l'atto di interrogazione del materiale nuovo per intravederne le possibilità di organizzazione, di formazione che esso ci suggerisce, allora siamo rientrati nella dialettica consueta della produzione artistica, siamo a un atteggiamento tanto sperimentale quanto lo era quello di Michelangelo che cercava nelle nervature stesse del blocco di pietra la statua che vi era virtualmente contenuta”. Artistul experimentalist caută, cercetează, ia act de *articulațiile formante* ale operei pe măsură ce o realizează, pe cînd avangardistul lucrează dintr-un impuls nihilist, indiferent la orice intenție constructivă. După Angelo Guglielmi (vezi: *Avanguardia e sperimentalismo* în *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Feltrinelli, Milano, 1976) „experimentalismul este stilul culturii actuale” deoarece avangarda, în epoca de totală libertate în care ne aflăm, nu-și mai poate avea nici o justificare. Dar, cum la noi „avangarda istorică” n-a fost încă definitiv integrată în conștiința publică, întrucît optica dominantă, instituțională, s-a arătat totdeauna contrară unei asemenea tendințe culturale, punerea problemei e puțin diferită; fiind primite cu aversiune și intoleranță la data manifestării, iar apoi ocolite ca și cum n-ar fi existat, atitudinea de frondă și polemismul bulversant al avangardiștilor s-au prelungit pînă în actualitate și astfel se explică, în parte, paradoxul lipsei de diferențiere între statutul „estetic” negativist al avangardei și acela constructivist al experimentalismului. Tot din aceeași cauză au loc „redescoperiri” permanente a unora sau altora dintre reprezentanții mai vechi sau mai noi ai frondei moderniste. „Selectarea” tendințelor culturale, emarginate în mod constant, aparține mai ales poezilor tineri ce vor să aibă totdeauna ultimul cuvînt; așa se și explică faptul că ei au aerul de a descoperi din nou poezia la fel cum poezii de la 73 H.P. și Integral erau convinși că o *inventă* în exclusivitate. Cînd fronda conștientă dispare și se lucrează conștient, cu o anumită „consapevolezza critica” cum spune Guglielmi, asupra formelor de expresie, nu mai este vorba de poezie de avangardă, ci de *poezie experimentală*. Este ceea ce s-a întîmplat, de fapt, cu generația lui Nichita Stănescu în manifestarea sa istorică

de după 1960 prin cele patru promoții ce o reprezintă. „Conștiința critică” de care vorbea Guglielmi este însă mai acută, cum era și normal, la ultima promoție, posedaare și a unei armături teoretizante mai spectaculoase cu *vădite* tendințe de a se constitui într-o nouă generație. Dacă primele promoții ale acestei generații mai polemizau cu anumite sechele „ideologice”, preluînd un sistem al tradiției mai complex, ultima promoție e preocupată în primul rînd de „recuperarea” tuturor materialelor prin care să capteze esteticeste miezul incandescent al *realului*. Marele salt e de așteptat de acum înainte ca o sinteză a tuturor tendințelor ce coagulează germeii climatului cultural post-avangardist. Pentru poezia care se scrie după '45 se pare că nu există alte *modele* decît cele avangardiste; chiar dacă mai sînt explorate unele filoane nu îndeajuns fructificate de marea poezie interbelică (de exemplu, filonul neo-expresionist purtat într-un impas de către Blaga), trebuie să acceptăm ca pe un lucru firesc, justificabil istoricește, faptul că tendința avangardistă a fost aceea care și-a impus sistemul de semne, marcînd noul curs al poeziei actuale, care își revendică dealtfel, un teritoriu autonom. Suprarealiștii vor domina epoca postbelică împreună cu poezii „generației războiului”<sup>1</sup> ce continuă ca un prim val înnoitor avangarda românească. Cercul de la Sibiu cu manifestul baladist și gruparea lui Baconsky din jurul revistei *Steaua* din '54 vor fi alte tentative de redefinire a poeziei. Din acestea se nutrește poezia ce se scrie azi, adăugate desigur la influențele externe, uneori mai puternice decît cele interne. Poezia postbelică nu începe de la zero; acest lucru era imposibil întrucît substanța tradiției poetice avea o relevanță de maximă cotă fie la nivelul semnificatului, fie la nivelul semnificantului și a face abstracție de modelele oferite de aceasta, înseamnă înainte de toate a o depăși propunînd noi forme de expresie, act cu adevărat realizabil numai după ce procesul de asimilare s-a terminat. Promoțiile din generația lui Nichita Stănescu și-au asumat pe rînd unul sau altul din riscurile ce decurg din această *situare istorică obligatorie*. Manifestarea întîrziată a avangardei la noi a dus cum se cunoaște la o diferență de atitudine în ceea ce privește modalitatea de asimilare; nu a fost vorba de revoluționarea formelor de expresie (sau, în orice caz, aceasta nu s-a întîmplat în mod brusc), ci de *coabitarea* pașnică a unor tendințe divergente. În acest sens ne interesează aici în primul rînd *acțiunea înnoitoare* pe care avangardismul a promovat-o și a menținut-o permanent ca un *filtru necesar al tradiției*, fără a mai lua în serios atitudinile exterioare domeniului poetic. *Avangarda impune definitiv o altă atitudine față de actul scriiturii, situație esențială ce se poate ușor identifica la oricare din reprezentanții omologați ai poeziei actuale*. Desigur că, așa cum s-a întîmplat oriunde pe continent, trebuie să ne schim-

<sup>1</sup> A se vedea *Eseu despre generația războiului* de Emil Manu, Cartea românească, 1978.



băm optica după care, tot ce este produs al avangardei ar fi lipsit de valoare artistică; criteriul aplicat la noi conform căruia avangardismul doar a teoretizat fără a da mari poezi sau „capodopere“ nu este decât o prejudecată de care poezia europeană actuală nu mai ține cont. Poezii, mari sau mici, trebuie tratate cu specială atenție întrucât fiecare, în felul său, contribuie la instituirea și codificarea sistemului literar căruia îi aparține.

Lucrarea noastră de acum are mai ales un caracter *demonstrativ*; ea vrea să illustreze amploarea și valoarea mișcării literare de avangardă pe care apoi vor crește și se vor dezvolta direcțiile și structurile noi ce dau varietatea poeziei actuale. Chiar dacă raportat la programul strict avangardist, acest material nu se integrează perfect între produsele omologate ca atare, în contextul diacronic al poeziei românești, el este practicat și publicat în reviste de avangardă, fiind considerat literatură de avangardă fie de emitent fie de destinatar. Din punctul nostru de vedere, care este, în mod firesc, subiectiv, materialul strâns aici, prin desfolierea arhivelor și fondurilor mai ales private, reprezintă adevăratul corpus al avangardei literare românești; cineva, venind în urma noastră (așa cum noi am venit după lucrarea lui Sașa Pană *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969 și după aceea apărută în Italia, *Poesia romana d'avanguardia*, Feltrinelli, Milano, 1980, aparținând lui Marin Mincu și Marco Cugno) va putea să propună un alt corpus, poate mai cuprinzător sau poate mai restrictiv, în funcție de criteriile personale cu care va lucra. În cadrul acestui corpus astfel alcătuit de noi, este dificil de stabilit cu precizie când e vorba de avangardă (deși pentru prima fază a avangardei istorice lucrul acesta devine posibil) și când este vorba de experimentalism. Situația aceasta ambiguă, prelungită pînă în actualitate, conferă vitalitatea și fervoarea poeziei românești postbelice.

#### 1) *Climat, colaboratori, reviste*

Care sînt formele de integrare ale literaturii române moderne în spațiul european se poate constata ușor încercînd să vedem cum a răspuns aceasta la solicitările avangardiste ale epocii. La începutul secolului al XX-lea, cultura românească, deși în aparență întîrziată, era în linii mari sincronizată cu Europa. În primul deceniu, cînd pe continent nu izbucniseră încă marile mișcări de înnoire, climatul acestei culturi avea deja *pregătiți* acei germeni revoluționari prin care unii reprezentanți ai săi vor participa decisiv la anvergarda europeană. Astfel, trebuie să amintim prezența lui Constantin Brîncuși la Paris și aportul său fundamental la revoluționarea formelor sculpturii alături de Giacometti, Arhipenco, Henry Moore. Dacă scrierile suprarealist-absurde ale lui Urmuz, care circulau pe cale orală în cercurile literaților români din București înainte de primul război mondial, ar fi fost cunoscute la nivel mai larg, ar fi făcut din autorul lor un precursor de talia lui Lautréamont pen-

tru suprarealiști. Receptarea simultană apariției mișcării futuriste a lui Marinetti în România constituie o dovadă despre puterea de asimilare și sincronizare a culturii române. Astfel comentariul lui Enrico Cavacchioli apărut la Milano în 1909 despre *Manifesto del Futurismo* publicat de F. T. Marinetti în *Figaro* la Paris, în 20 februarie 1909, era rezumat cu promptitudine în același an în revista *Ramuri*, nr. 7 din Craiova. Tot în legătură cu aceasta trebuie să semnalăm ca pe un fapt cultural sugestiv aderența fie și formală a lui Macedonski la principiile noului curent prin publicarea a două sonete în numărul închinat futurismului de revista *Poezia — rassegna internazionale*, nr. 7—8—9, 1909 din Milano, condusă de F. T. Marinetti și, implicit, recunoașterea valorii poetului român la nivel internațional din moment ce e citat pe coperta exterioară a revistei alături de cunoscuții poeți contemporani, precum Henri de Régnier, Gustave Kahn, Verhaeren, D'Annunzio etc. Mișcarea poetică futuristă, una dintre primele revoluții artistice declanșate în Europa la începutul veacului, va fi pe larg comentată în periodicele românești prin studii, recenzii, articole etc. Astfel, Mihail Drăgănescu o va discuta sub titlul *O curiozitate literară*, în volumul *Meditațiuni*, Craiova, 1911; Nicolae Davidescu în articolul *Variații pe manifestul viitoristilor*, în vol. *Aspecte și direcții literare*, București, 1921; Felix Aderca va explica esența futurismului în articolul *Ce e viitorismul?* publicat în revista *Năzuința*, nr. 6, 1922, Craiova etc. Marinetti valida el însuși mișcarea avangardistă din România prin vizita sa la București în anul 1926, la invitația grupării de la revista *Contemporanul*. Contextul cultural românesc de început de secol este apt să recepteze reprezentările avangardiste din alte părți, dovedind mobilitate și adaptabilitate rapidă la solicitările revoluționare.

În mod efectiv, semnele coparticipării la *efervescenta literară novatoare* a epocii se pot recunoaște începînd din anul 1912, cînd adolescenții S. Samyro (pe numele adevărat Samuel Rosenstock, inventatorul dadaismului, cunoscut sub numele de Tristan Tzara), I. Iovanaki (el însuși poet important, sub numele de Ion Vinea, adevăratul promotor al avangardismului românesc) și Marcel Iancu (arhitect și pictor, prezent împreună cu Tzara la „insurecția de la Zürich“) scot revista *Simbolul*, unde militează prin recenzii și desene pentru arta modernă. Astfel, S. Samyro recomandă printre altele cartea lui Metzinger și Gleizes despre „cubism“. În 1915 apare revista *Chemarea* — director Ion Vinea (I. Iovanaki) — unde, de asemenea, semnează versuri S. Samyro, folosind deja pseudonimul Tristan Tzara, Tristan Țară sau Tr. Țară. Peste puțin timp Tristan Tzara și Marcel Iancu vor găsi un teren mai propice de afirmare a ideilor lor înnoitoare la Zürich, în cadrul cabaretului Voltaire, unde, în sala *Zur Waag*, organizează la 14 iulie 1916 primul spectacol Dada, împreună cu Hugo Ball, M. Oppenheim, Hans Arp, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck ș.a., și pun astfel bazele cunoscutei mișcări dadaiste. Fap-



tul că în numărul antologic al revistei *Dada* din 15 mai 1919 era anunțată apariția iminentă a volumului de poezii *La poupée dans le cercueil*, aparținând lui Ion Vinea (volum care n-a apărut niciodată) este un semn că legăturile inițiale nu fuseseră rupte niciodată, Tzara arătându-și astfel prețuirea pentru ambianța culturală în care se formase, poate chiar recunoștința față de prietenul și adevăratul promotor al ideilor pe care el le transplantasă victorios într-un context european. Prin Tristan Tzara literatura română confirmă avangardismul „programatic” al lui Urmuz, trecind cu succes în fruntea avangardei europene. Desigur că geniul lui Urmuz, deși circulase până la acea dată doar pe cale orală, născuse prozelici printre tinerii literați care vor recunoaște influența sa ceva mai târziu — avangardiștii prin a-l face *modelul cel mai autoritar*, iar Argezi prin a-l publica și a-l transforma în text scris. Existența lui Urmuz inițial ca „tradiție orală” a avangardei nu contrazicea tiparele poeziei românești de proveniență fundamental folclorică.

La începutul celui de al treilea deceniu, pe planul avangardei internaționale, negativismului extrem al dadaismului îi va fi curînd contracara *constructivismul*, noul curent ce ia amploare mai ales în Germania, după primul congres al constructiviștilor de la Düsseldorf, la care aderă și Marcel Iancu, decoratorul cabaretului Voltaire, în primii ani ai lui Dada. (Tot ca o tendință avangardistă cu un program estetic precis, nu trebuie uitat *expresionismul* care va cataliza poezia românească la nivelul cel mai înalt, prin Blaga, făcînd-o astfel să participe la toate înnoirile.) În februarie 1922, André Breton organizează și el la Paris un „Congrès international pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit moderne”, ocazie de a intra într-o polemică<sup>1</sup> furtunoasă cu Tristan Tzara, care inițial, pînă în 1931, nu vrea să adere la noua mișcare *suprarealistă*. De fapt, acest congres nu are alt obiectiv decît acela de a demonstra că mișcarea *Dada* era depășită ca tendință modernă, întrucît nu mai corespundea „realității” momentului: „Le comité du Congrès de Paris pour la détermination des directives et la défense de l'Esprit moderne poursuit activement ses travaux. Une lettre-invection contenant l'ensemble de ces questions, qui seront agitées au Congrès, va toucher incessamment les intéressés. Des maintenant les soussignés membres du Comité organisateur, tiennent à mettre l'opinion en garde contre les agissements d'un personnage connu pour le promoteur d'un mouvement venu de Zürich, qu'il n'est pas utile de désigner autrement et qui ne répond plus depuis longtemps à aucune réalité”<sup>2</sup>. Breton convoacă comitetul numai spre a discuta

<sup>1</sup> Vezi Emil Manu în articolul *Insurecția de la Paris din 1922 (Polemica Breton-Tzara)* în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2, Ed. Acad. R.S.R., Buc., 1977, p. 271—288.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 282.

refuzul lui Tzara de a se subsuma suprarealismului: „le 2 février, M. Breton soumettait au Comité du Congrès de Paris le cas de M. Tzara qui estimait ne pouvoir participer au Congrès, ne se trouvait point représenté au sein du Comité”. Faptul că Breton era atît de preocupat de poziția lui Tzara față de mișcarea ce voia să lanseze și aștepta înfrigurat colaborarea acestuia din urmă, dovedește importanța fondatoare a dadaismului pentru toate *isme* ce l-au urmat. Tzara însuși, comentînd mai târziu, în 1946, respectiva polemică, cu prilejul a două conferințe ținute la București, va recunoaște acest lucru: „Activitatea lui Dada se sfîrșî în 1922. Nu vreau să intru în istoria salturilor și a certurilor care sub înfățișări personale ascundeau cereri de principii și procese de tendințe. Ele au fost în oarecare sens hotărîtoare, fiindcă răspundeau diferitelor metode ideologice care însuflețeau epoca. Astfel luă naștere suprarealismul, din cenușa lui *Dada* care își sfîrșise de jucat rolul”<sup>1</sup> (s.n.).

Apariția revistelor românești de avangardă programatică coincide cu această etapă de „reconstrucție” în avangardismul european, corespunzătoare apariției constructivismului și suprarealismului, fixîndu-se la anul 1922, anul apariției revistei *Contemporanul* și publicării de către Argezi a primelor „antiproze” ale lui Urmuz în revista *Cugetul românesc*<sup>2</sup>. Cele două evenimente (unul internațional și altul local) au, după cum se cunoaște, un rol decisiv în conturarea programului și a substanței revistelor de avangardă pe întreaga perioadă a apariției lor. Prin durată lor de apariție, revistele de avangardă românești acoperă un traseu bine conturat de la 1922 pînă la sfîrșitul celui de al II-lea război mondial: *Contemporanul* (1922—1932); *75 H.P.* (1924); *Punct* (1924—1925); *Integral* (1925—1928); *Urmuz* (1928); *unu* (1928—1932); *Alge* (1930; 1933); *Liceu* (1932); *Viața imediată* (1933); *Pinguinul* (1937); *Meridian* (1934—1936; 1941—1945) etc. Acest „traseu” este întreținut de o relativă continuitate de program, de colaboratori și de afinități. Avangarda literară românească se manifestă destul de unitar, fie ca forme de expresie, fie ca manifeste estetice; chiar dacă se pot depista cronologic mai multe tendințe, acestea polarizează într-un efort comun de sinteză, ce va fi rezumat teoretic în termenul de *integralism*.

O primă direcție a avangardei românești va fi inaugurată de revista *Contemporanul*, care apare la 3 iunie 1922 sub îndrumarea lui Ion Vinea (cel care sub numele de I. Iovanaki scosese *Simbolul* în 1912 împreună cu Tzara) și a lui Marcel Iancu (proaspăt întors din Germania), ambii fiind pe deplin

<sup>1</sup> *Suprarealismul și epoca de după război* (traducere Sașa Pană) în revista *Orizont*, an. III, nr. 3, februarie 1947, București.

<sup>2</sup> *Pilnia și Stamate* și *Ismail și Turnavitu* apar în *Cugetul românesc*, an. I, 2, 3, 1922, iar *După furtună* în nr. 6—7 din același an.



implicați în mișcarea de avangardă. Prin Marcel Iancu, participant după rup-tura cu dadaismul la I Congres al Constructivistilor de la Düsseldorf în 1922, *Contimporanul*, după o scurtă perioadă de tatonări, va adera la *constructivism*. Astfel, pentru pregătirea teoretică a publicului român, în nr. 37—38 al revistei din 1923 se publică un articol al pictorului german Hans Richter intitulat *Constructivismul (Pictura neo-cubistă)* în care se afirmă printre altele: „A realiza o disciplină e problema actuală a artei. Nu mai vom opere de artă cu nuanțe personale, finețurile care ne rețin și reprezintă o risipă a forțelor vieții, ci vrem o creațiune elementară pe bazele conștiinței. Atitudinea senzitivă pentru orice problemă ucide orice posibilitate de construcții, dorește misterul, neclarul și conduce iarăși spre forme noi de romantism, adică spre forme senzitive ale subiectului, care ne va duce spre un nou romantism al artei, al tehnicii, al opticii, al fizicii”. În aceeași termenii se va exprima și Marcel Iancu: „Constructivismul este arta abstractă care, crescută dintr-un simț optimist al vieții, purifică arta de orice urme de romantism, fiind expresia dorului de construcții al zilelor noastre”<sup>1</sup> (s.n.). Dar orientarea estetică de nuanță constructivistă a *Contimporanului* are un caracter destul de eteroclit, integrând de fapt aici toate tendințele avangardiste ce agitau epoca. Ceea ce i-ar da o anumită omogenitate ar fi tocmai preocuparea de sinteză ce va deveni mai apoi o constantă a tuturor revistelor avangardiste românești. În *Manifestul activist către tinerime* din mai 1924, redactat de Ion Vinea, după ce se neagă totul în spirit dadaist, se afirmă o tendință integralistă tipică: „Vrem stîrpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romanism, bizantinism etc.) — și simplificarea procedurilor pînă la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria și țesăturile românești etc.)” (s.n.). Reținînd propunerile esențiale ale diverselor curente contemporane, mișcarea de avangardă de la *Contimporanul* sintetizează pozitiv, trăsînd viitoarea direcție integralistă ce va conține contribuția fundamentală a întregului avangardism românesc. Nu e deloc de mirare că un artist de talia lui Constantin Brâncuși va fi prezent în expoziția internațională din 1924, organizată de *Contimporanul*. Aparentul „primitivism” al formelor artei sale pledează în favoarea „manifestului” citat mai sus, după cum semnificatul acestei opere înclină să afirme caracterul sintetic anunțat. Un model constant, semnificativ pentru opțiunile integraliste ale *Contimporanului* este poetul-matematician Ion Barbu care publică aici mai multe poezii: *Iarlik*, *Domnișoara Hws*, *William Wilson*, *In memoriam* (cu titlul *De sufletul lui Fox*), *Cîntec de rușine*, *Răsturnica*, *O înșurupare în Maelström*, două variațiuni ale poemului *Ritmuri pentru nunțile necesare* (cu titlul *Jazzband pentru nunțile necesare*), *Text*, *Regresiv*, iar volumul acestuia *Joc secund* (1930)

<sup>1</sup> *Constructivism și arhitectură*, *Contimporanul*, IV, 53—54, 1925.

va fi trecut în tabloul sinoptic al revistei din 1931, unde gruparea avangardistă face un bilanț al realizărilor sale artistice. Ion Barbu depășește însă orice avangardism tocmai prin caracterul sintetic și totodată „experimentalist” al formelor operei sale poetice. Dincolo de Constantin Brâncuși și Ion Barbu, personalități artistice de prim rang care se detașează de orice program restrictiv și care colaborează oarecum „întîmplător” la revistă, se manifestă în mișcarea de la *Contimporanul* aproape toți reprezentanții avangardei românești propriu-zise. Astfel, dintre poeții avangardiști adevărați vor fi prezenți aici cei mai importanți: Urmuz (cu scrierea *După furtună*), Tristan Tzara, B. Fundoianu, Ilarie Voronca. Gh. Dinu (St. Roll), precum și alții mai mărunți. Artele plastice sînt reprezentate de nume cunoscute, precum Marcel Iancu, M. H. Maxy, Miliția Pătrașcu, Victor Brauner, Matiss Teutsch, Marica Râmniceanu. Spectacolele de artă modernă inaugurate de gruparea *Contimporanului* îmbină poezia cu muzica, dansul, teatrul și plastica, formînd gustul publicului și cultivînd spiritul modern. Fiind o revistă eclectică de avangardă, autonomă în cadrul tendințelor numeroase ce agitau Europa, *Contimporanul* a întreținut totuși raporturi strînse cu avangarda străină, fie prin colaboratori dintre cei mai diferiți ca origine și orientare (futuuriști Marinetti și Prampolini, expresioniști Herwarth Walden și Ludwig Kassak, cubiști Theo van Doesburg și Georges Linze, dadaiști Hans Arp și Tristan Tzara, supra-realiști André Breton și Paul Eluard), fie prin contactul direct cu revistele de avangardă din alte părți, precum: *Noi* (revistă futuristă, Roma), *Sturm* (artă abstractă, Berlin), *L'esprit nouveau* (Paris), *De Styl* (artă constructivistă, Anvers), *Frühlicht* (revistă de arhitectură expresionistă, Magdeburg), *319* (revista Dada, Paris), *Cronache d'attualità* (Roma), *Ma* (revistă activistă, Viena) etc. care popularizau *Contimporanul* cu indicația că redacția asigură procurarea de abonamente cititorilor. Întreținînd o „stare de revoluție permanentă”, cum spune concludiv Ion Vinea, *Contimporanul* a fost, poate, revista avangardistă cea mai cuprinzătoare, deschizînd drum larg celorlalte publicații de avangardă românești și influențîndu-le în mod decisiv. Astfel *Punct* subintitulată *Revistă de artă constructivistă internațională*, avînd cam aceeași colaboratori, va încerca la apariție (24 noiembrie 1924) o formulă mai radicală pentru a fuziona apoi cu *Contimporanul* la 7 martie 1925. Aici Voronca inventează termenul de *sintetism* („cuvîntul adevărat — sinteză”) căci „astăzi, realizările de artă sintetică, poezie, construcție, vestesc tumultuos, viril, SECOLUL-SINTEZA”<sup>1</sup> în plin acord cu tehnicizarea epocii. În acest climat dinamic, poetul M. Cosma, un colaborator activ la *Punct*, indica mutația obligatorie în percepția estetică a publicului care trebuie să accepte „în locul clasicului mugeu al trăsnetului — zbrînăitul intransigent al elicei” și să prefere „fluie-

<sup>1</sup> *Glasuri*, *Punct*, II, 8, 9 ianuarie 1925.



ratului dulceag al vîntului romanțios — murmurul neliniștit de dinam<sup>1</sup>. Teoretician bine orientat în domeniile tuturor reprezentărilor artistice, Voronca va face în aceeași revistă cîteva raportări între constructivism și alte curente spre a ilustra accepția specială sub care era considerată direcția lor: „Constructivismul e pentru plastică ceea ce e a patra dimensiune pentru geometria modernă. Expresionismul — de esență romantică — era: obiectul privit ca expresie subiectivă. Cubismul: Obiectul privit științific în el — însuși fruct al unei observațiuni impersonale, reci. Futurismul: obiectul privit într-o succesiune de mișcări. Constructivismul (a patra dimensiune) înseamnă o armonie abstractă cu legi fixe, o creație pură, în care obiectul e cu raporturi de linie și culoare echilibrată“<sup>1</sup>. Prin grafica abstractizantă semnată de Victor Brauner, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Mihaela Pătrașcu, Mattis Teutsch se ilustrează această concepție. În ceea ce privește literatura, *Punct* publică trei texte ale lui Urmuz (*Emil Gayk*, *Plecarea în străinătate*, *Cotadi și Dragomir*). Între poezii români apar două nume noi: Scarlat Calimachi (care este și directorul revistei) și M. Cosma sau Ernest Cosma (care va semna mai târziu cu pseudonimul Claude Sernet, cînd va deveni poet de limbă franceză), iar la sectorul scriitori străini lista e mult îmbogățită: Paul Eluard, Philippe Soupault, Louis Emié, Kurt Schwitters, Alberto Vianello, Pierre Bourgeois, Liubomir Mitzich, Alice Baill, Juliette Roche, Marcel Laval etc. În unicul număr al revistei dadaiste 75 H.P., octombrie 1924, Victor Brauner cu Ilarie Voronca „inventează“ „pictopoezia“ care „nu e pictură, nu e poezie, ci pictopoezie“.

Se constată pînă aici că revistele de avangardă românești manifestă o poziție de independență declarată în raport cu programul curentelor și orientărilor de pe continent. Lipsa de exclusivism a acestora contribuie la o asimilare atentă a diverselor tendințe constructive. Fără să îmbrățișeze nihilismul total sub care s-a afirmat în alte țări, mișcarea de avangardă românească nu se izolează complet de cultura „tradițională“, coabitînd într-un spațiu complementar de influențare reciprocă. Ea sintetizează idei și forme artistice moderne după o dialectică proprie, fără să nege celelalte valori ale culturii și literaturii. Se poate accepta termenul de *avangardism prudent* în legătură cu această primă fază. Caracterul preponderent afirmativ este ilustrat cel mai exact de revista *Integral*, care va fi o sinteză culturală a esenței avangardismului românesc. Avînd un program articulat pe ideea *sincretismului total*, această grupare interesează tocmai prin concepția culturală totalitară care „răspunde ritmului vremii“. *Revista de sinteză modernă*, *Integral* se vrea emancipată de toate ismele, propunînd o viziune critică asupra acestora prin delimitări violente și radicale. În articolul manifest se exaltă „stilul marilor epoci“ născute din „cunoaștere și desperare reținută“, adăugîndu-se că „aceleași cauze nasc

<sup>1</sup> *Arhitectura*, *Punct*, II, 9, 1925.

stilul celei de acum“. Se recunosc aici termenii din *Manifestul activist către tinerime* lansat de Vinea la *Contemporanul* în 1924. „Activismul“ modernist al *Contemporanului*, care încerca o nouă direcție prin recurgerea la o artă colectivă impersonală este reafirmat aproape cu aceleași cuvinte: „Sintetizăm voința vieții din totdeauna, de pretutindeni și eforturile tuturor experiențelor moderne. Cufundați în colectivitate, îi creăm stilul după instinctele pe care de-abia și le bănuiește“<sup>1</sup>. Această întoarcere spre formele artei și culturii populare („Imaginația colectivă a clădit basm, cînt, culturi de-a pururi viabile!“) devine o notă caracteristică a avangardismului românesc ce se vedea continuatorul direct al unei profunde culturi orale de care nu putea face abstracție. În articolul *Suprarealism și integralism*, Ilarie Voronca opune dadaismul suprarealismului, respingîndu-l pe acesta din urmă ca „feminin expresionist“ și întrucît „nu răspunde ritmului vremii“. Într-un sistem al culturii integraliste, așa cum îl preconizează integraliștii români, suprarealismul „nu răspunde nici unei necesități“. Contribuția acestuia este una de nuanță („dezagregarea suprarealistă“) și privește mai ales actul poetic. Pentru „ordinea sinteză, ordinea esență, constructivă, clasică, integrală“, suprarealismul însemna într-adevăr o „absență“<sup>2</sup>. *Integralismul* vrea să răspundă unor deziderate culturale și existențiale absolute fiind o „sinteză științifică și obiectivă a tuturor sforțărilor estetice pînă în prezent încercate (futurism, expresionism, cubism, suprarealism etc.) totuși pe fundamente constructiviste și tinzînd să răsfîrîngă viața intensă și grandioasă a secolului nostru răscolit de vitezele mecanicismului“<sup>3</sup>. Acest „spirit constructiv cu nemărginite aplicații în toate domeniile“, această „sforțare integrală către desăvîrșirea sintetică a existenței“ care dă acea „enormă sinteză contemporană“ cu numele „integralism“, era în fond un gest afirmativ de creație fără precedent, negînd avangardismul sau, mai exact, refăcînd sistemul cultural pe o treaptă superioară. Dacă epoca culturală clasică ar reprezenta stadiul tezei, avangardismul — pe cel al antitezei, atunci integralismul ar trebui să constituie stadiul sintezei necesare. Așa se explică opțiunea integraliștilor pentru modele creative ca Brîncuși și Arghezi. Efortul de teoretizare al integraliștilor nu trebuie să fie eludat și se poate susține că originalitatea lor constă chiar în această tentativă de a transforma negativismul tipic avangardist într-o afirmare constructivă. Premisele unei asemenea încercări existau pe teren autohton.

<sup>1</sup> *Integral*, I, nr. 1, martie 1925.

<sup>2</sup> Ilarie Voronca, *Suprarealism și integralism*, *Integral*, I, nr. 1, martie 1925.

<sup>3</sup> Mihail Cosma, *De vorbă cu Pirandello*, în *Integral*, nr. 8, noiembrie-dec. 1925.



Astfel *semnele tutelare* constituite în *modele integraliste* nu vor mai fi de această dată nici precursorul Urmuz, nici Tzara sau Marinetti<sup>1</sup>, ci doi artiști români ce nu se subordonau niciunei „școli” la modă: sculptorul C. Brâncuși și poetul Tudor Arghezi, cărora revista le dedică câte un număr întreg (respectiv numărul 2 și 3). Valoarea de sinteză a operei acestora depășea „falsa literatură” și „falsul modernism”<sup>2</sup> constituind în mod practic ceea ce sugerau aspirațiile teoretice ale revistei. Poeții Ilarie Voronca, Gh. Dinu, Mihail Cosma vedeau modelul integralist perfect în poezia lui Tudor Arghezi, după cum pictorii Victor Brauner, M. H. Maxy și Corneliu Mihăilescu aflau în formele noi ale artei lui Brâncuși un mare exemplu european<sup>3</sup> tocmai datorită *sintezelor între tradiție și modernism*, realizată de acești doi artiști. Sincretismul artelor, preconizat de integraliști sugerează un *model cultural al viitorului*, aspirând la o manifestare absolută. *Deschiderea egală a revistei către toate tendințele și promovarea lor critică* constituie un indiciu de autonomie programatică. Alături de poeții și pictorii români pe care i-am numit deja, se publică în limbile franceză, germană și mai rar în italiană nume ca Pierre Reverdy, Jacques Coppeau, Pirandello, Marinetti, Tzara, G. Ribemont-Dessaignes, Max Jacob, Arnauld, Paolo Buzzi, Paul Dermé, Ezra Pound, Roger Vitrac, M. Sempfor etc. și apar desene de Juan Miró, Arthur Segal, Fernand Leger, Braque etc. pentru a se ilustra unitatea mișcării artistice europene. Prin *Integral*, poezia și plastica românească sînt reprezentate la „nivel perfect european”, de aceea putem susține că revista constituie momentul maxim al avangardismului românesc în prima sa fază istorică. *Internaționalismul* mișcării de avangardă românești e una din ideile programatice ale revistelor ce se mențin în toată această primă perioadă.

Revistele celelalte, care apar după *Integral*, vor continua linia trasată deja, avînd cam aceiași colaboratori fără a se ilustra prin înnoiri programatice esențiale. Prin *Urmuz* (1928), scoasă de Geo Bogza (care semnează George Bogza) și mai ales prin revista *unu* (1928—1932, subintitulată pînă la numărul 7 „avangardă” literară și editată de poetul Sașa Pană), se continuă aceeași linie, impunîndu-se tot mai tiranic *mitul precursorului Urmuz*. George

<sup>1</sup> Acesta trimite următoarea scrisoare lui M. Cosma, corespondentul în Italia al revistei, ce va fi publicată pe prima pagină a nr. 12, dedicat futurismului: „Caro Cosma, sono stato preso da innumerevoli occupazioni. Non ho potuto ancora scrivere la grande lettera futurista ai cari amici integralisti di Bucarest. Salutateli cordialmente per me pubblicando queste mie parole nel no dedicato al Futurismo. Con affetto e a tutta velocità, F. T. Marinetti.”

<sup>2</sup> *Omagiu lui Tudor Arghezi* de B. Fundoianu în *Integral*, an. I, nr. 3, 1925.

<sup>3</sup> Marcel Brion spune în *Art abstrait* (1956) că „Brâncuși este cel mai abstract dintre sculptori în sensul curent al cuvîntului, și cel mai puțin abstract, ținînd seama de semnificația filozofică a cuvîntului”.

Bogza exaltă în propria-i revistă fenomenul urmuzian, făcînd din el emblema avangardismului autohton și internațional.<sup>1</sup> În mod firesc, după asimilarea influențelor externe, avangardiștii români se întorc către propria tradiție avangardistă, găsiind în Urmuz un exemplu suprem. Astfel, revista *unu* îi închină întregul său număr 31 din noiembrie 1930, publicînd articole diverse, corespondența lui Urmuz cu Arghezi în vederea debutului său, documente în legătură cu sinuciderea și moartea lui Urmuz, o primă bio-bibliografie etc. În articolul de fond intitulat *Urmuz premergătorul*, Geo Bogza afirmă următoarele: „Astfel, dintr-o meditație care-l va fi dus cîne știe pînă peste cîte graniți ale realității și din violența necesității de a fi prezent într-un concret pe care-l disprețuia și din care s-ar fi vrut evadat s-a născut arta acestui straniu Urmuz care, *alături de Eminescu*, prin zbuciumul și sfîrșitul lor tragic, prin încăpăținarea de a nu găsi în viață vreun confort oarecare sunt singurii la noi care *au ridicat pulsațiile literaturii pînă acolo unde peste ocean le-a dus Edgar Poe și în Franța galeria ciudată, de panopticum, a poezilor blestemați*” (s.n.) Din aceste rînduri, atît de decise, se constată că lecția avangardistă este deja definitiv clasicizată întrucît numele lui Urmuz va fi asociat în mod curajos celui al lui Eminescu, ilustrîndu-se astfel valoarea sa modelizantă pentru constituirea noii tradiții. În fapt, Geo Bogza nu exagera. Într-adevăr, cu puțină îndrăzneală, pentru un cercetător avizat, *într-o istorie posibilă a evoluției formelor poetice românești, valoarea lui Urmuz poate fi comparabilă cu aceea a lui Eminescu*. Prin Urmuz se poate observa cum, *pentru prima dată în Europa, criza profundă a conceptului de literatură devine o achiziție românească*.

Spuneam mai înainte că toate celelalte reviste apărute după *Integral* și *Punct* nu se deosebesc în mod fundamental de acestea, nici prin numele colaboratorilor, nici prin programul estetic propriu-zis. Revista *unu* mai aduce cîteva nume importante, în afară de acela al lui Geo Bogza, ale cărui texte vor da un suflu mai viguros publicației, fie prin violența ieșită din comun a limbajului poetic pentru care i s-a făcut proces, fie prin decizia programatică a unor termeni precum „exasperarea creatoare” sau „reabilitarea visului” fără a fi, însă, teoreticește, în acord strîns cu poetica suprarealistă. Deși de orientare strict dadaistă la început, apoi se va instala într-un suprarealism vag; în ultimul an de apariție, revista *unu* se îndreaptă către un militantism social, pronunțat prin articolele tot mai angajate ale lui Gh. Dinu și Miron Radu (Paraschivescu) care își publică aici textele ce vor marca ipostaza sa avangardistă. În afară de Miron Radu Paraschivescu și de colaboratorii deja cunoscuți, la *unu* mai publică Moldov, Raul Iulian, Zarembo, Virgil Gheorghiu, Dan Faur, Sașa Pană, Claude Sernet, Al. Marius, Al. Dimitriu-Păușești etc.

<sup>1</sup> *Urmuz* în revista *Urmuz*, 1, ianuarie 1928, semnat George Bogza.



Printr-un *Denunț* tipic dadaistic, Sașa Pană își va „asasina” odrasla înainte de a începe „școala primară” pentru a rămîne tînă. Revista *Alge*, de evidentă subordonare „unistă”, scoasă de Aureliu Baranga, este importantă pentru că anunță deja pe doi din componenții grupului suprarealist: Gherasim Luca și Paul Păun, care vor publica și-n *Viața imediată* (1933) și în *unu*. În *caetele Meridian* din Craiova vor apărea sporadic Eugen Ionescu, Victor Valeriu Martinescu, Constantin Nisipeanu, Gellu Naum, Dan Trost, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu iar în *Liceu* (Constanța, 1932) își fac apariția Șuly (Tașcu Gheorghiu) și Cocoli Talaat (Virgil Teodorescu).

Este de remarcat că suprarealismul românesc, ca ultimul mare val al suprarealismului european cum va susține André Breton, nici nu se mai manifestă în reviste ci în broșuri și volume, publicate majoritatea în limba franceză (în colecții adecvate precum „colecția suprarealistă”, „Infra-Noir” etc.), prin intermediul cărora încearcă să participe în mod direct la confruntarea internațională a avangardismului. Activitatea „grupului suprarealist român” poate fi considerată încheiată în 1947 cînd primește elogiul lui Breton intrucît ar fi creat „le grand mot d'ordre surréaliste”: „la connaissance par la 'mécannnaissance’”.<sup>1</sup>

## 2. Urmuz și „tragedia limbajului”

Urînd unei tradiții culturale folclorice, avangardismul românesc este, cum ar spune E. Papu, „protocronic” prin Urmuz. Cum a fost posibilă reforma radicală asupra limbajului înfăptuită brusc de Urmuz în premieră mondială într-un timp poetic în care sămănătorismul era în floare, aceasta este întrebarea cea mai legitimă la care ar trebui să răspundă o cercetare „istoricizantă” a formelor de expresie românești.

Angelo Guglielmi nota că „un modo abbastanza corrente di concepire l'avanguardia letteraria, che peraltro riflette i modi e i termini in cui essa si è storicamente configurata, è di interderla come un movimento che aveva per scopo essenziale di opporsi ad una situazione espressiva logora e consunta, tale che ostacolava, con la resistenza del suo peso morto, ogni nuova scelta stilistica e din linguaggio”<sup>2</sup>. În același sens, în al său *Discours sur l'avantgarde*, Eugen Ionescu va afirma că *formete de expresie* sînt cele care se perimează și asupra acestora va lucra artistul de avangardă: „Dès qu'une forme d'expression est connue, elle est déjà perimée. Une chose dite est déjà morte, la réalité est au-delà d'elle. Elle est une pensée figée. Une façon de parler — donc

<sup>1</sup> André Breton, *Devont le rideau*, în *Le surréalisme en 1947*, Paris, 1947, p. 15.

<sup>2</sup> *Avanguardia e sperimentalismo* în Gruppo 63. Critica e teoria, a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Feltrinelli economica, 1976, p. 328.

une façon d'être — imposée ou simplement admise est déjà inadmissible. L'homme d'avantgarde est comme un ennemi à l'intérieur même de la cité qu'il s'acharne à disloquer, contre laquelle il s'insurge, car, tout comme un régime, une forme d'expression établie est aussi une forme d'oppression. L'homme d'avantgarde est l'opposant vis-à-vis du système existant. Il est un critique de ce qui est, le critique du présent, — non pas son apologiste.”<sup>1</sup>

În spațiul literaturii române de avangardă, primul scriitor care posedă „conștiința critică” a transformărilor necesare în interiorul discursului literar este Urmuz, despre care același Eugen Ionescu susține că ar fi „unul din precursorii revoltei literare universale, unul dintre profesiile dislocării formelor sociale, de gîndire și de limbaj care, azi sub ochii noștri, se dezagregă absurde ca eroii autorului nostru”<sup>2</sup>. Pentru literatura avangardistă românească Urmuz reprezintă, fără îndoială, cazul-limită, așa cum pentru avangardismul francez fusese Lautréamont. Prin caz-limită înțelegem, în această împrejurare, cea exemplaritate a practicii semnificative care devine simultan o formă de auto-negare a literaturii și o deschidere revoluționară către altă reprezentare a *actului scriiturii*. În „antiprozele” sale, Urmuz are pentru prima dată conștiința critică acută că *sistemul de convenții al literaturii acceptate a intrat în criză* și că este necesară o dinamizare a acestuia. Literatura ca „hrană spirituală” nu mai este suficientă în dozele tradiționaliste, fiind iminentă o distrugere a acesteia și o recuperare în alți termeni. În textul *Algazy & Grummer*, Urmuz sugerează în mod parabolic această situație precară a literaturii: „Într-una din zile, Grummer, fără a anunța pe Algazy, luă roaba și porni singur în căutarea de cîrpe și arșice, dar la înapoiere, găsind din întîmplare și cîteva resturi de poeme, se prefăcu bolnav, și sub plapomă le mîncă singur pe furis... Algazy, simțind, intra după el acolo cu intenția sinceră de a-i face numai o ușoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat.

Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensație, mîncă toată bășica lui Grummer, în timp ce acesta dormea...

Desperat, a doua zi Grummer — rămas fără bășică, singur pe lume — luă pe bătrîn de cioc și după apusul soarelui îl urcă cu furie în vîrfurile unui munte înalt... O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ținu toată noaptea, pînă cînd, înspire ziuă, Grummer, învins, se oferă să restituie toată literatura înghițită.

El o vomită în mîinile lui Algazy... Dar bătrînul, în pîntecul cărăia fermentii bășicii înghițite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, gîsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit... Infometăți și nefiind

<sup>1</sup> Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, 1966, p. 77—78.

<sup>2</sup> Revista *Les lettres nouvelles*, janvier-février, 1965.



în stare să găsească prin întineric hrana ideală de care amândoi aveau atita nevoie, reluă atunci lupta cu puteri îndoite, și, sub pretext că se gustă numai pentru a se completa și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescândă, pînă ce, consumîndu-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os" (s.n.).

Simplificînd lucrurile, se constată aici, cum Urmuz în ipostaza sa de precursor absolut are intuiția crizei totale a conceptului de literatură în momentul său de răscruce; un fel de devorare reciprocă între semnificant și semnificat, fără nici o speranță, deocamdată, pentru vreunul dintre ei.

În paginile sale „bizare“, Urmuz a reușit să-și constituie un univers în totalitate fictiv derivat din parodiarea lucidă a temelor, motivelor, personajelor și imaginilor convenționale ale procesului de literaturizare. Metoda scriiturii urmuziene o premerge pe aceea a suprarealiștilor, folosind dicteul automat *avant la lettre* ca și tehnica combinărilor aleatorii. Dar asocierile de limbaj foarte naturale în modul articulării lor, dovedesc că autorul avea o armătură estetică foarte avansată pentru timpul său, nelăsîndu-se în voia purului hazard cum se întîmpla în cazul dicteului suprarealist. El creează un filon pentru literatura absurdului, filon explorat bine de Eugen Ionescu. Explicînd cum a ajuns să scrie în 1948 *La Cantatrice chauve*, pornind de la un ghid de învățare a limbii engleze pentru începători, Eugen Ionescu descoperea „tragedia limbajului“: „Hélas! les vérités élémentaires et sages qu'ils échangeaient, enchaînées les unes aux autres, étaient devenues folles, le langage s'était désarticulé, les personnages s'étaient décomposés; la parole, absurde, s'était vidée de son contenu et tout s'achevait par une querelle dont il était impossible de connaître les motifs, car mes héros se jetaient à la figure non pas de répliques, ni même des bouts de propositions, ni des mots, mais des syllabes, ou des consonnes, ou des voyelles!...“<sup>1</sup>. Unii comentatori au considerat practica semnificantă a lui Urmuz doar o simplă parodiare, chiar o „bufonerie“<sup>2</sup>. În realitate, credem că acesta mizează pe absurdul limbajului dezagregînd sintagmele convenționale printr-o lucrare arbitrară, dirijată voluntar, asupra „sintaxei“. „Realul“ va fi transformat în funcție de noile convenții create de imaginar și de aici bizarul, ilogicul, absurdul. Este exact ceea ce susținea Eugen Ionescu în *La tragédie du langage* vorbind despre modul în care a creat *La cantatrice chauve*: „Pour moi, il s'était agi d'une sorte d'effondrement du réel. Les mots étaient devenus des écorces sonores, dénuées de sens; les personnages aussi, bien entendu, s'étaient vidés de leur psychologie

<sup>1</sup> *La tragédie du langage*, în *Notes et contre-notes*, p. 252.

<sup>2</sup> G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., 1968, p. 30.

et la monde m'apparaissait dans une lumière insolite, peut-être dans sa véritable lumière, au-delà des interprétations et d'une causalité arbitraire“.<sup>1</sup>

Metoda scriiturii urmuziene are mai degrabă legătură cu acel efort de „deplacement“ încercat de scriitor în limbă despre care vorbea Roland Barthes.<sup>2</sup> Scriitorul constată că modul tradițional de a concepe literatura nu-l mai satisface și atunci se „deplasează“ conștient spre altă imagine a acesteia, propunînd o structurare aparent parodică, aparent incoerentă, fragmentaristă, ilogică etc., dar această structurare va deveni manifestul estetic al scriiturii experimentale.

Urmuz se face promotorul abandonării definitive a modelelor tradiționale ale literaturii răsturnînd în mod clamoros procedeele retoricii antecedente; în puținele pagini rămase de la el cercetează printr-o lucrare experimentală constantă toate elementele retorice asupra cărora trebuie să intervină scriitorul în vederea descoperirii acelei structuri lingvistice a textului, capabilă să-l autogenezze. El țintește către descoperirea modalităților absurde de dezagregare și diseminare a limbajului, voind să demonstreze cum, prin transformări pe axa sintagmatică sau pe axa paradigmatică, textul poate accepta toate combinațiile denotative și conotative posibile. Cum s-a văzut din textul *Algazi & Grummer*, Urmuz operează avînd conștiința foarte clară că literatura precedentă a ajuns într-un *impas* și că este nevoie de o intervenție salutară în căutarea unor noi posibilități discursive, în măsură să-i dea un impuls înnoitor cît mai eficient: aici se conține în nuce atît exemplificarea noii practice literare cît și teoretizarea conștiinței critice care a generat-o.

Vom încerca relevarea unora din mecanismele de creare a absurdului la Urmuz plecînd de la textul *Ismail și Turnavitu*, publicat pentru prima dată de Argehi în revista *Cugetul românesc* în 1922. Textul demarează prin acest enunț: „Ismail este compus...“ unde ni se propune ciocnirea între două cîmpuri semantice diverse; pe de o parte Ismail este un nume de „persoană“, avînd deci o încărcătură denotativă precisă iar, pe de altă parte, marca lingvistică adăugată „compus“ trimite la genul inanimat, deci la ceva care îndepărtează oricum de prima denotație. Mai încolo, continuînd propoziția, opoziție semantică se amplifică: „...din ochi, favoriți și rochie“, divulgînd niște elemente caricaturizante. Din toate elementele ce-l „compun“ se aleg trei și personajul nu există decît prin acestea. Astfel se dă o nouă accepție a ceea ce se înțelege în retorica clasică prin „descriere“. Se ajunge la o situație absurdă căci o persoană înseamnă în mod normal la nivelul descriptiv revelarea unui ansamblu de trăsături antropomorfe: fizice, morale, intelectuale etc. Să notăm însă că absurdul generat astfel se deosebește ca modalitate de cel

<sup>1</sup> *Notes et contre-notes*, p. 252.

<sup>2</sup> *Leçon*, Seuil, 1978, p. 26.



O consecință posibilă a acestui tip de scriitură ar putea fi impresia acută de banalitate; punându-ne în situația lectorului comun, vom constata că acestuia textul i se prezintă chiar de la primele rînduri ca ceva evident absurd. Toată seria de opoziții îl solicită în mod permanent; el trebuie să pună în joc o vie inteligență și o cantitate considerabilă de informație lingvistică. Dar pentru a avea loc comunicarea literară, lectorul trebuie să îndeplinească o operație importantă; să se adapteze la text. În acest sens pe de o parte el conservă codul normal de interpretare, limba, care îl ajută să recunoască ruptura dintre cele două cîmpuri semantice (și în aceasta percepe o modalitate de manifestare a absurdului) iar, pe de altă parte, își construiește un nou cod interpretativ adecvat textului. În felul acesta, lectorul se dedublează: este desprins de text și numai așa recunoaște absurdul dar, în același timp, colaborează cu textul și îl re-construiește. Există însă posibilitatea ca, după cîteva texte, lectorul să devină capabil să reconstruiască pe de-a întregul lumea imaginară ce i se propune și să nu mai vrea să primească astfel nici un fel de informații estereice sau enciclopedice, adică există riscul ca acest gen de scriitură să se banalizeze și să nu mai spună nimic ca și în teatrul cu marionete unde te plictisești repede. Poate că pentru acest motiv Urmuz a voit să conserve contururile, oricît de vagi, ale unei structuri narative deși conștiința sa critică, extrem de avansată pentru timpul acela ar fi putut să-l împingă la ultimele consecințe. Mecanismul narativ descris aici este vizibil în toate prozele și metoda de analiză se poate extinde cu adevăratele de rigoare. Absurdul ia naștere nu atît, sau nu numai din situațiile prezentate, ci din metoda narativă care parodiind teme, motive, personaje, tehnici compoziționale, recuperează materiale nefolosite, lucrînd în primul rînd asupra limbajului. Noutatea constă mai ales în capacitatea de a opera la nivelul sintaxei narative, dezagregînd în mod conștient tehnicile tradiționale ale prozei.

O analiză atentă și aprofundată a acestor „pagini bizare” ce par lipsite de orice normative interne ne dezvăluie cum, în realitate, acestea sînt construite pe baza unei concepții foarte riguroase care țintește să facă din metoda absurdului un mijloc inovativ și vivificator. Un expedient de care Urmuz se folosește pentru a crea situații anormale și ilogice constă, după cum s-a văzut, în asamblarea de materiale lingvistice ce nu au nici o motivare rațională de a fi asociate. Sînt alăturați și împreunați termeni, atribute, calificări aparținînd unor cîmpuri semantice atît de diverse încît lectorului obișnuit îi apar înconciliabili. Prin această tehnică va fi depășit în mod definitiv conceptul tradițional de personaj căruia i se circumscria o psihologie și o fizionomie; protagoniștii lui Urmuz au atribute și proprietăți inerente lumii chimice, vegetale, animale și umane fără nici o deosebire. Rezultatul este

crearea unor ființe anormale și stranii ce se nasc în interstițiile dintre imaginar și real. Un exemplu tipic ar fi Fuchs din „Fuchiada”.

În general, narațiunea, fie că se prezintă sub formă de roman, basm, nuvelă, are o dezvoltare progresiv parabolică de la declanșarea inițială pînă la rezolvarea finală. Dimpotrivă, Urmuz va proceda la destructurarea subiectului, substituindu-l cu un sistem de axe ce se întretaie în mod aleatoriu; pe axa orizontală se descriu o serie de situații și obiecte care comit acte reperabile pe axa verticală doar ca niște mișcări ilogice. Trecerea de la un ax la altul, bruscă și imprevizibilă, duce la derutarea expectativei lectorului care nu are altă șansă decît să se adapteze la codul de lectură propus de Text<sup>1</sup>. Din aceste observații se poate deduce că axul vertical fiind cel preponderent, lectorul trebuie să accepte volens-nolens o lectură paradigmatică. Autorul ce se apropie cel mai mult de Urmuz ca tehnică a scriiturii este Eugen Ionescu ale cărui „anti-comedii” corespund poeziei „anti-prozelor” urmuziene.

Lecția lui Urmuz constituie un model catalizant pentru toți avangardiștii români. Discursul său solitar instituie o adevărată revoluție în cadrul formelor de expresie ale literaturii noastre. Urmuz înțelege printre primii că forma (semnificantul) este elementul asupra căruia trebuie să acționeze scriitorul; avangardiștii care l-au adoptat ca patron literar nu au deslușit în mod acest demers experimental, ei lucrînd mai ales asupra conținutului. (Este cazul lui Moldov.). Atitudinea responsabilă a lui Urmuz în asumarea teoretică deliberată a actului scriiturii este dusă cu luciditate pînă la ultima consecință tragică: distrugerea subiectului limbajului. Asemenea experiență mai fusese împinsă pînă la un prag extrem doar de Lautréamont. Rimbaud își schimbase doar instrumentul, ca și Ion Barbu. Cu o anticipație de aproape o jumătate de secol, Urmuz intuiește vag practica semnificantă ca procedeu al textualizării literare și o aplică, dîndu-i o semnificație maieutică pentru rînerii experimentalisti de azi. El depășește avangardismul istoric apropiindu-se de experimentalismul actual prin acea „consapevolezza critica” prin care Angelo Guglielmi marca diferența de atitudine creativă între cele două tendințe. Acțiunea sa asupra limbii literare și a sintaxei narative „è un intervento di pazienza, volto alla ricerca delle nuove strutture espressive, alla scoperta di nuovi impasti stilistici, in cui rifluiscono i materiali più imprevisi, e aperti alle contaminazioni lessicali più ardite. E un intervento da effettuarsi in laboratorio con decisione e insieme cautela”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Urmuz este un autor de Text. Această afirmație a noastră din *Eseul despre textualizarea poetică* (Cartea românească, 1981) este preluată de N. Manolescu în *Arca lui Noe* (vol. III, 1983, p. 26) fără a cita sursa.

<sup>2</sup> Angelo Guglielmi, *op. cit.*, p. 331.



### 3. Tristan Tzara și de-convenționalizarea limbajului.

Există ideea după care inventatorul lui „Dada” din 1916 nu ar fi în nici un raport structural cu cel care publica poeme ca *Vacanță în provincie* și *Furtuna și cîntecul dezertorului* în revista *Chemarea* din 1915. Când Claude Sernet va traduce și va tipări la Paris în 1965 *Les premiers Poèmes* de Tzara, susținând că acestea pot să constituie un argument pentru ceea ce a urmat și că autorul lor „s-ar fi preparat în secret”<sup>1</sup> în vederea marii negații dadaiste. Recenzie a lui Henri Béhar nu va găsi nimic „pre-dadaist” în poemele „în ton simbolist” dar tot el va spune mai târziu: „Această voce în formare anunță ruptura? Nu încă, ci doar dezordinea și neliniștea. Adevărul este că lăsînd Bucureștii pentru un alt loc pe măsura ambițiilor și a vocației sale potențiale, Tzara era plin de îndrăzneala, de forța emancipatoare și de siguranță ce nasc conducătorii de popoare și poezii învingători”<sup>2</sup>. În realitate, versurile publicate de precocul adolescent în revista *Chemarea* anunță fără nici un dubiu pe reformatorul de mai târziu, dar este vorba doar de o problemă de dozaj; fiind în formare, ca proaspăt absolvent de liceu, Tzara se „pregătește”, face vocalize și nu se aventurează direct în marele concert. Fiecare ruptură a discursului poetic inițial, dezordinea febrilă cu care realitatea ironică se repede să aerisească încăperile mobilate prea convențional ale poeziei ce se făcea în România în acel context, demonstrează că programul viitor se afla în starea de latență, așteptînd doar timpul și locul potrivit pentru a fi lansat.

Tristan Tzara se „informase” suficient în climatul preavangardist românesc, anticipat de operele lui Urmuz ce circulau în copii manuscrise și se antrenase deja destul de stăruitor împreună cu Ion Vinea (care în acea perioadă era cel mai prodigios avangardist) pentru a fi apt să dezlănțuie la Zürich cea mai teribilă mișcare culturală a începutului de secol. Altfel, dacă ar fi să-i credem pe unii sceptici ar trebui să acceptăm că *background*-ul avangardist necesar și l-a inventat pe parcursul voiajului de la București la Zürich, născîndu-se a doua oară ca Iacob după lupta cu îngerul. Așa cum afirmă și Ion Pop în lucrarea de referință citată, „față de poezia tradițională, poemele lui înseamnă o îndoială și chiar o negație”; „o manifestare de antitraditionalism, o încercare de a submina bazele vechii poezii”; „ceea ce e cu adevărat negativ în aceste versuri, e sugestia automatismului comunicării, părăsirea în voia cuvintelor și, în ultimă instanță, indiferența la sensul lor”; „sînt simptomele unei tulburări a lirismului care pentru curente de avan-

gardă viitoare va constitui scopul fundamental. Ele devin tot mai numeroase în poemele lui Tristan Tzara; aparenței de naivitate puerilă /.../ i se adaugă frecvent gestul frondeur, exprimînd fără intermediar starea antipoetică”<sup>3</sup>.

Acțiunea cea mai importantă a discursului poetic tzarian scris în limba română vizează un efort extraordinar de *de-convenționalizare* a tuturor articulelor și clișeele ce se acumulasera vertiginos în epoca poetică cea mai amorfă, patronată de un sămănătorism vlahuțian nefast; tînărul poet se amuză cu ironie superioară așezînd mine și grenade pre-dadaiste în pășunea rimată și ritmată a poeziei tradiționaliste antebelice.

Primele poezii ale lui Tristan Tzara scrise între anii 1912—1915, apărute în revistă *Chemarea* și *Nova revistă română* în anul 1915 și apoi în culegerea editată de Sașa Pană în 1934<sup>2</sup> alcătuiesc un veritabil nucleu „pre-dadaist” în care, alături de elemente ce țin de registrul simbolist, se manifestă o certă reformă la nivelul lingvistic și prozadic, rupturi de sintaxă, asocieri de imagini șocante, menite să-l surprindă pe cititor, invazia voită a cotidianului în discursul poetic, o tehnică aproape aleatorie de desfășurare a motivelor etc. Poetul însuși a ținut să sublinieze că între aceste experiențe incipiente și cele propriu-zis dadaiste nu există o ruptură, dimpotrivă, o continuitate și o întrepătrundere ce se datoresc unei „necesități latente”: „Le titre *Poèmes d'avant-dada* laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique si je puis m'exprimer ainsi, due à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (le déchainement d'une croyance simili-mystique, pour ainsi dire: dada) qui à proprement parler n'a jamais existé, car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violentes et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand-même, liées au plus haut degré, à une nécessité latente.”<sup>3</sup>

Titlurile alese mărturisesc ele însele o primă detașare ironică de lirismul de tip elegiac și solemn, prin subiectivitatea șocantă și „culoarea” porodică (*Insomnie, Duminecă, Tristețe casnică, Poemă mondenă, Îndoilei, De-ai fost croitoreasă, Se spînzură un om* etc.). Ele trimit cu premeditare la acele „lucruri mărunte de prost gust”, cum ar spune un poet italian (Guido Gozzano), pentru a ironiza în subtext o parte din poezia epigonică eminesciană sau în general pe aceea de inspirație bucolic-metafizică ce începuse să apară la noi. Temele sînt, cum arată G. Călinescu, de tradiție simbolistă: „în poeziile române ale lui Tzara scrise între 1912 și 1913 temele sînt simboliste (provincie, duminici, spitaluri) cu sentimentalismul și voluptatea de mirosuri puternice și de viață rurală. Presimțirea dadaismului e în aceea că, ocolind

<sup>1</sup> T. Tzara, *Les premiers Poèmes*, présentés et traduits du roumain par Claude Sernet, Paris, Seghers, 1965, p. 25.

<sup>2</sup> T. Tzara, *Oeuvres complètes*, t. I, 1912—1924, par Henri Béhar, Paris, Flammarion, 1975, p. 632.

<sup>3</sup> Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, E.p.l., 1969, pp. 151, 154, 155.

<sup>2</sup> Tristan Tzara, *Primele poeme*, unu, 1934.

<sup>3</sup> Tristan Tzara, *Primele poeme*, Cartea românească, 1971, p. 121—122.



raporturile ce duc la o viziune realistă, poetul asociază imagini neînchipuit de disparate surprinzând conștiința<sup>1</sup>.

Se poate spune că, pornind de la teme simboliste ca pretext polemic, poetul și-a eliberat apoi discursul de aceste forme, dând naștere unei practici care pune premisele unei critici implicite, de nuanță dadaistă, a limbajului și a modulelor sale expresive. Semnificativ este apoi faptul că, deși promotor al unei grupări internaționale, Tristan Tzara este unul dintre acei poeți care țin la individualitatea sa, dincolo de orice grupare. În acest sens, merită amintit răspunsul său la invitația lui Breton pentru a participa la primul Congres suprarrealist, răspuns formulat în termenii cei mai cordiali, dar nelăsând loc nici unui dubiu în privința apărării propriei personalități: „Croyez, cher ami, qu'il ne s'agit pas d'un acte d'ordre personnel, ni contre vous ni contre les autres membres du comité, et que j'ai su apprécier votre désir de donner satisfaction à toutes les tendances, ainsi que l'attention que vous m'avez témoignée. Moi je considère que le marasme actuel, résultat du mélange des tendances, de la confusion des genres et de la substitution des groupes aux individualités est plus dangereux que la réaction”<sup>2</sup>.

Ceea ce Urmuz realizează în proză, Tzara pune în practică în domeniul poeziei, rupind convențiile anterioare în avantajul semnificativului care este astfel eliberat, lăsându-l să se manifeste în subiectivitatea poemului. Se poate observa cu ușurință că în poeziile amintite, Tristan Tzara nu rupe total cu imaginile liricii tradiționale, ci dimpotrivă, dialoghează cu ele, polemizează cu nonșalanță, le problematizează și le contrazice, păstrându-le totuși active în subtext. Poetul, cum e și firesc, nu poate face abstracție totală de toposurile și imaginile acreditate în memoria sa culturală și care apar fie ca simple citații ușor de recunoscut de către un cititor avizat, fie sînt negate în semnificatul lor anterior și transformate în toposuri goale de semnificat, pe post de semnificanți liberi. Oricine va recunoaște, de pildă, cu ușurință această citație celebră prezentă în poezia *Vacanță în provincie*: „Trece pe stradă domnul în negru cu fetița / Bucuria cerșetorilor la inserare”, care trimite, fie că vrem sau nu, la un personaj din *Mizerabilii* lui Hugo, la imaginea lui Jean Valjean cu Cosette de mîna, care, desprinsă din context, face carieră pe cont propriu și apare aici în mod cu totul neașteptat, fără nici o legătură cu trăirile exprimate în poezia respectivă. O primă trăsătură „dadaistă” ar fi deci tocmai desprinderea toposurilor din sistemul structurilor tradiționale, de pe suportul semnificativului lor anterior și izolarea sau amorsarea lor într-un colaj întîmplător. În aceeași poezie (*Vacanță în provincie*) sînt „citate”

<sup>1</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 803.

<sup>2</sup> Tristan Tzara, *Presentation par René Lacote et Georges Holdas*, Paris, Seghers, Poitiers, 1966.

și alte „locuri comune” ușor de recunoscut: „Spune-mi, servitoare bătrînă, ce era odată ca niciodată, / Și tu verișoară cheamă-mi atenția cînd o să cînte cucul” (s.n.) — o formulă de basm și o credință populară (în cîntecul premonitoriu al cucului), asociate într-o nouă ambiguitate semantică și contrazicînd gradul de așteptare al cititorului format într-o anumită ambianță culturală ce este acum negată în datele și în logica ei.

Privită cu atenție, poezia acestei perioade a lui Tzara, reprezintă o acută desacralizare și demistificare termen cu termen a unei serii întregi de elemente aparținînd poeziei tradiționale, fie ele de proveniență biblică, bucolică, romantică, simbolistă etc. Iată o demistificare a „rugii de vecernie” („temă” prezentă și în poezia lui Arghezi, cu același sens întors): „Stoarca, Dumnezeu, lămîia lunii / Să se facă simplitatea cerului / Trimite-ne anunțarea minunii / Ca pasărea de cîrpă a luminii / Pentru bucuria sufletului” (*Insomnie*). Ruga vesperală devine aici rugă către zori, iar simbolurile religioase acreditate pentru o astfel de împrejurare sînt premeditat răsturnate: „pasărea de cîrpă a luminii” trimite, în sens inversat la porumbelul duhului sfînt din iconografia creștină, ca simbol al luminii spirituale, miraculoase. Ideea de miracol al luminii celeste este schimbată în simplitate voită: „Stoarca lămîia lunii... să se facă simplitatea cerului”. Ruga în genuchi e comparată, prozaic, cu „mulsul vacilor”, zborul îngerilor este „înot”, deci mișcare pe orizontală, într-un element material, ceea ce îi apropie de condiția umană. Poezia este o negare (implicită însă, nu explicită) a discursului religios tradițional. *Insomnia* religioasă din primele strofe (care trimite la ideea de izolare și meditație monahală) se limpezește în următoarele, unde poetul vorbește clar de „insomnia” voluntară lîngă trupul adormit al iubitei: „Așa ți-am apărut mierea cîrnii de țînțari / Și grădinar cu stropitoare de răcoare eram / Te doream cu întristări de marinar / Am chemat / Luna capul de păpușă spart” etc., unde o altă temă, tot așa de „sacră” a poeziei („iubita adormită”) este demistificată și ea fără enfemisme. Decorul romantic al iubirii este ridiculizat și transformat la modul grotesc: „luna capul de păpușă spart”, „ferestrele deschise ale unui spital”, „personaje lustruite de porțelan”, „Hamleți tremurînd pentru un scîrțit de poartă”, „rufe atîrnate pe o frînghie” etc. toate acestea alcătuind o ambianță teatrală și artificială înjghebată parcă din piesele unei lumi „suprareale”, ca acelea din pictura metafizică a lui De Chirico. Hamlet, simbolul misterului metafizic din teatrul shakespeareian devine, la plural (deci transformat în substantiv comun) „Hamleți tremurînd”. Aluzia la acest personaj livresc, ca și la amintitele „personaje lustruite de porțelan” este pentru noi un clar indiciu că ireverența poetului este îndreptată mai ales asupra imaginilor prăfuite ale iubirii aflate în arsenalul literaturii de prestigiu. Iubita este „pîine”, „lapte”, „miere”, aluzii la pîinea eucaristică și la imaginea biblică a țării de „lapte și miere”, dar coborîte din tradiția sacră în cea pro-



zică („și-am apărut miera de câinii de țințari”; „eram cerșetor, tu pîine caldă”; „strachina cu lapte în rîsărit”). Profanarea elementelor sacre ale poeziei înseamnă implicit și păstrarea lor simultan cu ruptura de context, rechemarea întreprilor lor istorii semantice care este obligată să abdice ad-hoc și să împingă alte contexte, neașteptate. Cuvîntul este obligat încă de pe acum, din prima fază a lirismului tzarian să-și renege istoria codificată de tradiție, să se lăpăde de ea spontan și să accepte presiuni semnifice neașteptate. Comparativă este lăsată într-o logică prozaică, bufonă, fără efecte estetice în tradiția poetică. Este legat părul ca la căței” sau: „îi e trupul întins ca pielea de mănușă”. Respectivul comparații sînt logice, chiar foarte „realiste”, dar nu sînt, cum spuneam, în tradiția „temei” (aici chipul iubitei), care ar cere cu totul alte analogii și asociații sintagmatice. Chiar și această nouă logică (a prozavării voite a temei) nu este păstrată, ci este ruptă de la un vers la altul; ea are de la un semnificant la altul, fără scrupule de coerență, orice semnificant fiind liber să apară în poezie la simplul apel spontan al asociației nonanalogice: „Dormi lîngă mine ca un strat de flori / Ești tăcerea dunelor submarine / Visează întîlniri ascunse cu scafandri / Mări pătrunse de balene pentru iubire / Și peștișori mărunți circulînd în formă de scrisori”. Sub tirul altor semnificanți întîmplători („Strat de flori”, „dune submarine” etc.) semnificatul (iubita) se pulverizează, lăsînd locul unor imagini fortuite cu drept egal de existență. Ironizarea întregului repertoriu de teme poetice este făcută cu minuțioasă metodă; din vechi toposuri, „sfînte” pentru o anumită contextualitate culturală se rețin doar elementele recurente, deplasîndu-se accentul în mod radical în ceea ce privește unghiul de receptare. Peisajul poetic este astfel prizat. Optica citadină transformă convențiile propuse de poetica bucolică de tip tradiționalist: o dezagregare a imaginii paradisiace se resimte mai ales la nivelul sensibilității lexicale. O zi „la țară” nu mai are nimic idilic și reconfortant ca recuzită de mișcare, ci totul devine brusc scandalos, gesturile poetice scandalizează stimulii vizuali și auditivi în direcția comportamentului avangardist: „Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală / Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele, / Vom umbla ca agricultorii cu pălării mari de paie / O să facem baie lîngă roata morii / Să ne întindem la soare fără sfială / Și or să ne fure hainele și-o să ne latre cîinele...” Atitudinea poetului față de obiectul (consacrat bucolic) al poeziei s-a schimbat; este vorba acum de o atitudine „realistă”, „fără sfială” ce „privește” direct, fără lentile convenționale, în peisajul rural și vede firesc „servitorii ce stau de vorbă în poezia grajdului”, ca și faptul că „au înflorit pe cărare rămășițele doborîte”. De la această perspectivă demistificatoare pînă la aceea din *Geografia unui tînr poet* ca Mircea Cărtărescu, de exemplu, distanța de situație este destul de mare. Ironia va fi înlocuită de umor: „așezat la televizor în fața / televizorului țăranul de cîmp / zice că Kempes e cel mai

bun fotbalist din lume”<sup>1</sup>. Citatul de mai sus demonstrează că după avangardiști priza la real s-a schimbat și nu se mai poate scrie poezie „rurală” sau „citadină” așa cum se scria înainte de reforma lor.

Am insistat pe cîteva elemente concrete ale textului pentru a arăta cum Tzara contribuie substanțial încă din primele poezii la dinamitarea progresivă a convențiilor literare, iar meritul său iese și mai mult în evidență dacă vom ține cont că reformele altor poeți, încă mai radicale, se înscriu după și nu înaintea sa. De la „îndrăznelile” puse mai sus și pînă la eliberarea totală a semnificantului în faza „dadaistă” nu mai e decît un pas. Semnificantul este în esență vid — aceasta este descoperirea pe care o favorizează și apoi o împinge pînă la ultimele consecințe experiența dadaistă. Insuși cuvîntul DADA care a dat numele faimoasei mișcări, arată Tzara, „nu înseamnă nimic”: „Dacă cineva găsește că e inutil, dacă cineva nu vrea să-și piardă vremea cu un cuvînt care nu înseamnă nimic... (...) Din ziare aflăm că negrii Kru numesc coada vacii sfînte: DADA. Cubul și mama, într-un anumit ținut din Italia, primesc numele de DADA. Un cal de lemn, doica, dubla afirmație în rusește și în românește DADA. Ziariștii atotștiutori văd în toate astea o artă pentru copii, alți sfinți isuși se numesc copii ai luminii, reîntoarcerea la un primitivism uscat și zgomotos, zgomotos și monoton. Nu este cu puțință să construiești sensibilitatea pe un cuvînt. Orice sistem converge spre o plicticoasă perfecțiune, stagnantă idee a unei mlaștini aurite, relativ produs uman.”<sup>2</sup>

Cum cuvîntul nu are o etimologie unică și deci nici semnificat unic, rezultă că prin el nu se poate evoca nimic care să refere către real. Fiind în esență un semn vid, el poate fi utilizat oricum, în chip ludic, exhibat, asociat la înțîmplare și abia din hazardul asociațiilor și combinațiilor, el poate ieși îmbogățit pe neașteptate. Orice etimologie doctă aplicată la cuvînt este rezultatul unui sistem, al unei construcții umane, deci în esență artificiale. Polisemia cuvîntului în mulțimea limbilor naturale în care îl găsim grupează sensuri care nu au nimic în comun. Tzara face prin dadaism descoperirea epocală, în poezie cel puțin, că sensul este de natură relativă, produs al spiritului uman, neaservit utilității imediate, și tocmai de aici rezultă maxima libertate a subiectului creator ca și a materialului lingvistic. De aici vor rezulta imperativele unei estetici noi, și anume: „spontaneitatea dadaistă”, „dezgustul” dadaist, întîlnirea contrariilor, dezordinea, distrugerea, carambolul etc. Pînă la această radicală ruptură a tuturor convențiilor, ruptură care e posibilă numai într-un manifest teoretic și nu și în practica poetică, Tristan Tzara sugerează doar drumul nou întrevăzut pentru poezie, efectuînd încă din primele poeme un act de scriitură care este totodată și o lectură nouă a vechilor toposuri poetice.

<sup>1</sup> Mircea Cărtărescu, *Faruri, vitrine, fotografii*, Cartea rom., 1980, p. 83.

<sup>2</sup> Tristan Tzara, *Sept manifestes Dada*, ilustrată de F. Picabia, Paris, 1924.



### 3. Modernism, avangardism, experimentalism.

Deși spiritul avangardist românesc a impulsinat avangardismul internațional, aproape în toate domeniile artei (Brâncuși în sculptură, Tristan Tzara în poezie, Victor Brauner în pictură, Eugen Ionescu în teatru), avangarda literară este mai puțin unitară după cum s-a văzut, nu e un curent omogen, care să se manifeste într-o singură direcție (fie ea futuristă, dadaistă, constructivistă, expresionistă, suprealistă etc.), ci un amalgam de curente, sintetizate bine în formula *avant-garde*, formulă perfect adaptată spre a-i ilustra esența. De aceea influențele externe (Marinetti, Breton) sînt mereu substituite cu modele autohtone (Urmuz, Brâncuși, Arghezi, Barbu) într-o dialectică tipică pentru spiritul culturii române care dovedește pondere și echilibru, asimilind și sintetizînd tendințele cele mai disjuncte.

Dacă acceptăm diferențierea lui Angelo Guglielmi dintre sfera avangardismului și aceea a experimentalismului, una reprezentînd exclusiv negația și ruptură, iar cealaltă descoperirea căilor de instituire a noului la nivelul expresiei, putem să observăm că majoritatea reprezentanților avangardismului românesc sînt preocupați mai mult de înnoirea posibilităților expresive, înclinîndu-se mai degrabă spre experimentalism. Nu altceva au făcut Urmuz și Tzara, cum am încercat să sugerăm mai înainte. Astfel se poate afirma că avangardismul românesc a fost asimilat tendințelor moderniste și rolul său, în loc să fie unul contestatar, inhibitor, a fost mai ales unul *integralist*, în spiritul unui sistem cultural sintetizator. Forțele noului nu se manifestă în mod distructiv și nihilist, ci *colaborează* cu tradiția într-un sistem comunicant de perturbat echilibru. Poate fi aceasta una din explicațiile care să justifice impopularitatea artiștilor extremiști de a găsi aici un teren favorabil lucrării lor.

Cu rare excepții, toți poeții importanți dintre cele două războaie (Barbu, Arghezi, Blaga, Bacovia) introduc în scriitura lor formele poetice moderne, astfel că avangardiștii români, în loc să polemizeze cu aceștia îi consideră posibile modele (cum este cazul lui Ion Barbu pentru gruparea de la *Contemporanul* și al lui Arghezi pentru *Integral*). Nu se poate vorbi deci de excluderile, ci de o *coexistență* a modalităților poetice. Așa se și explică de ce inovațiile, chiar în sînul avangardei, nu ajungeau niciodată la forme extreme și anarhice, apărînd ca forme de expresie experimentale firești. Un *spirit modernist* tutelar a reglat totdeauna forțele poetice din epoca interbelică îndreptîndu-le spre ceea ce era esențial. Astfel, Lucian Blaga interceptează la timp *expresionismul* și după o primă etapă expresionistă în care schimbă *tipul formelor de expresie* de tip tradiționalist, instaurînd structura poeziei *moderniste*, trece la un discurs metafizic altoit pe pilastrii tradiției folclorice; Ion Arghezi reușește să-și găsească o formulă proprie, *arghegianismul*, — aptă de a deveni un model pentru integraliști, dar nu înainte de a asimila bine lecția lui Urmuz, pe care dealtfel îl descoperă și-l lansează în presă; Bacovia va

transforma unele aspecte ale simbolismului într-un discurs de *anticipație existențialistă*, fiind poetul cu cea mai acută priză la generațiile tinere, iar Ion Barbu, colaborator la *Contemporanul*, va transgresa poetica românească de tip mallarméan în teorie și practică, intuind frisonul *textualist* mai devreme cu trei decenii și punînd capăt astfel unui obsedant complex de inferioritate în ceea ce privește sincronizarea expresiei poetice românești. Faptul că reala sa contribuție nu va fi receptată imediat nu este important decît în măsura în care demonstrează că orizontul așteptării receptorului a fost mereu în urma actului poetic. Situația este identică în ceea ce privește receptarea și promovarea avangardismului și experimentalismului.

E paradoxal că un teoretician vehement al avangardismului, cum a fost ION VINEA în *Manifestul către tinerime* din 1924, nu renunță definitiv, în poeziile publicate în volum (e drept, abia în 1964!) nici la rimă (ca procedeu vetust, „academic”) și nici la sistemul metaforizant tradițional. Vinea, odată trecută furia avangardistă a tinereții, va vrea să rămînă doar poet modernist. Textele tipărite în reviste au însă un aer de noutate șocantă, mai ales cînd se experimentează, ca în această poezie cvasi-concretistă, intitulată *Eleonora*, apărută ca posibil model la rubrica *Antologie* în revista *Unu*, nr. 2, mai 1928 :

„Tu o  
Tu  
Ah tu Ah tu  
TUUUUUUU  
Ah — tu Ah  
TUUUUUUUU  
Ah-tu ah — tu ah — tu ah-tu ah  
Tu Ah Tu Ah TUUUU  
Ah-tu-ah, ah-tu-ah, ah-tu-ah  
ah-ha-ah-ha-ah-haah-ha-ah  
ah-Ha ah-Ha ah-Ha ah-Ha A H  
a — a — Ah Ha  
aaaaaaH  
TUUUUUuuuu  
EELEe oo noo ra”

Desigur că Ion Vinea încearcă să reformeze sintaxa poetică obosită, dar totul e în limitele verosimilului, cum se întîmplă și în poemele lui Tristan Tzara publicate în revistele românești înainte de plecarea sa la Zürich. Există o anumită distanțare și detașare chiar în poeziile scrise la 18 ani, ca indicii clare că poetul experimentează posibilități noi de expresie, aventurîndu-se circumspect, ca în această *Din umbră*, datată de Vinea 1913, unde



„liniștea se taie-n ploi și-n vilele ascuțite, — / sîngele pe țigle se cojește”. Metafora se croiește altfel printr-un impact dur cu realul, dincolo de artificialul convențiilor simboliste. Dar Vinea scrie la început o poezie decis avangardistă prin introducerea versului liber, violentarea sintaxei poetice, torpilarea lexicului tradiționalist prin folosirea unor elemente argotice, a oralismelor și a citatelor în alte limbi. O nouă sensibilitate, citadină, nu doar ca poză simbolistă, impune imagini de un prozaism căutat și o luare în răspăr a tot ceea ce e perimat. S-a schimbat scriitura, ca și recuzita retorică; un peisaj structurat stereotip la poezii anteriori, e altfel văzut: „A tăcut pădurea nervoasă ca o herghelie; pîntecul ei valea mată și rotundă, în bruma dealurilor: femeie goală între perne moi”. Aceste notații verticale ce fragmentează discursul eliminînd orice convenție cunoscută în raporturile de construire a figurilor retorice nu se mai sprijină pe tradiția anterioară, nu au un corespondent în scriitura de dinainte; la fel, articularea limbajului care într-un context sau altul se referă la niște toposuri consacrate deja ca descrieri de natură, de exemplu, capătă alte conotații, complet noi față de metoda tradiționalistă de a *pacta cu realul*. Vinea spune abrupt: „Căci gospodăriile cerului s-au închis, sfinții și-au lepădat / pe nori nestinse pipele și s-au culcat cu nevestele / Căci turme biblice și plictisite urcă, urcă, urcă, pe / cărare și pocnesc printre bice, hăis-cea și vorbe murdare” sau: „iată-un popă negru călărește cu picioarele în / șosea iată depărtarea muge și s-așterne pe o ci-readă / iată vîntul se înhamă cu tălângi moștenite din tată în fiu / iată...”, ceea ce e cu totul altceva decît peisajul rustic coșbucian, de pildă: „Care cu poveri de muncă / Vin încet și scîrțîind, / Vitele s-aud mugind, / Iar flăcări vin pe luncă / Hăulind”. Punînd alături cele două texte ce tratează același „peisaj”, dintr-o dată se observă că *scriitura avangardistă s-a pliat către real, abandonînd gesticulația romanțioasă de tipologie sămănătoristă*. Priza la real este atît de violentă, încît șochează expectativa receptorului care nu sconta o mutație așa de bruscă, și de aici ezitarea acestuia de a valida esteticeste produsul avangardist. (Această ezitare mai continuă încă și astăzi, fiind caracteristică unei critici universitare, în general plină de pudori moștenite și refractară din aplomb de castă la orice înnoire lipsită de ștaiful politejii. Această critică așteaptă numai „capodopere” și „poezii mari”.) Prozaismul căutat în tratarea unor convenții răsuflate va fi preluat mult mai târziu de poezii ultimei promoții ce confirmă filonul avangardist. În *Soliloc*, discursul se transformă într-un monolog sec ce se autoconstruiește pe măsură ce poetul rememorează destinul marilor oameni, ironizînd discursul ce s-a construit în legătură cu ei; abordarea frustră și autoimplicarea directă („Desigur Vinco...”) dau nota „realistă” a scriiturii de orientare avangardistă. Într-un poem ca *Vilele*, prin rîcoșeu la toposul consacrat de o tradiție metaforizantă, Vinea schimbă materia de referință; tot ceea ce ar fi trebuit să exalte și să tresalte

metafizic se împotmolește în concretul prozaic: „Iubita mea cu nervii negri / gura închisă și dură / părul de fier încordat pe creștet, / ce vedenii sapi în perne cu fruntea / ce durere sugrumi crispînd mîinile pe sîni / ce filtru îți înecă sufletul? / Sufletul tău e un porumbur în care au intrat corbii, / ...”. Modul de a construi imaginile și de a tăia discursul al acestui Vinea de început este fără îndoială, dacă nu total avangardist, în orice caz, de o surprinzătoare modernitate; tot ce era accesoriu ca figurare convențională în poezia ce se scria pînă la el a dispărut. Vinea scrie și el cu metafore, dar cu altfel de metafore, întrucît s-a schimbat apersepsiunea dintre real și obiectul poeziei: „Tu vezi acum apusul pînă în fund / unde mărăcinișul roșu / macină miresmele”. Această tăietură nouă a discursului este de o relevanță stilistică nemaiîntîlnită, dacă avem în vedere faptul că acest mod poetic este contemporan cu acela al lui Octavian Goga, de exemplu. Se pare că Vinea experimentează toate modalitățile poetice în funcție de orientarea revistei la care publica: în perspectiva volumului editat atît de tîrziu (*Ora fîntînilor*, 1964) aceste încercări sînt niște performanțe rămase oarecum stinghere. „Emmy Henings a scris: «fata pescarului din Batavia», / pe vreme de război simplă veste de la prietenii mei din Svițera, / dată 915, Zürich, cabaret Voltaire.” — iată cum receptează în această „încercare de poem”, intitulată *Dicten* recuzita dadaistă, încercînd să ghicească pulsul poeziei dadaiste în organizarea sub formă de *collage* a materialului. Ceea ce-l trădează însă, este dîra fină a unei sensibilități nostalgice care nu reușește să se steargă, oricîte eforturi face poetul. Intuind tentativa poemului de a-și căuta forma de expresie în alt limbaj, Vinea schimbă codul limbii române cu codul limbii franceze, anticipînd și aici pe Voronca, Fundoianu, Trost, Paul Păun, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu și Gellu Naum. Ion Vinea a parcurs și registrele ironiei, umorului și sarcasmului, ca modalități de exteriorizare și obiectivare a eului poetic. Statutul insului modern, stressat între atîtea ipostaze posibile din care poezii promoției '80 vor face un motiv recurent este deja schițat într-o manieră autopersiflantă în *Adam*: „Călătoresc pe asfalt kilometri întregi / și zac prin sălile de așteptare. / Surîd cu zîmbetul de taină al putanelor, / torn reverențe-n gol ca doamnele de la curte / și știu să bat mătănii ca la Sfîntul Munte, la nevoie. / Știu minui ciocanul și condeiul deopotrivă, / sînt cu spinarea salahor și Atlas, om-sandviș și gazetar, / telepat și economist, figurant și regizor, / poliglot ca un portar de hotel, harap-alb topăind pe tălpi, / și știu pe de rost *Capitalul*”. Șarja devine sarcastică în *Reclamă*: „Aici, aici, / unde cumpără Lily Popovici, / sună-ți anii în valută forte, / pipăie meridianul București—Paris”, unde surprinde actualitatea notației. Avangardismul ca *stare de spirit* este un joc ale cărui reguli impun ca tehnică permanentă alertivitatea sportivă a metamorfozelor, înainte ca noua regulă inventată să fi devenit veche, într-un cuvînt, înainte să se fi uscat cerneala cu care s-a scris ultimul



semn. Ion Vinea are clară conștiința acestei *deplasări* turmentate a programelor noi, atunci când publică un text cu tentă polemică împotriva lui Marinetti cu a sa teorie („parole în libertă”) ca și în general împotriva tehnicilor „autodidacte” ale avangardiștilor ce reprezintă doar o „révolution de lexique” pe când poetul vrea o „révolution de la sensibilité”. Textul acesta, intitulat *Vorbe goale* este foarte actual pentru că sintetizează succint poetica avangardistă aleatorie: „Metro, metronom, mecanic, constructiv: nickel, / expres, radium, telefon, T.F.F. cablu, / ascensor, termometru, bitum, calcul / integral, vermout, viteză, pașaport, / radiator, arc voltaic, pneumatic, motor, / alcool, turbină etc. / — l'opinion courante est que rien qu'en / employant un vocabulaire de contre / maître d'usine, en guise de parole en / liberté, on devient pour cela, poète / moderne... / C'est une révolution de lexique / C'est une conception de garçon — coiffeur autodidacte. / A quand la révolution de la sensibilité, la vraie ? (Punct, 1925).

Este paradoxal faptul că G. Călinescu include pe ILARIE VORONCA în monumentală sa *Istorie la capitolul Tradiționalității*, luând probabil ca punct de plecare în analiză pentru această situație estetică și tipologică, volumul *Restriții* (1923), absolut nesemnificativ pentru evoluția personalității poetului. E posibil ca această lipsă de aderență să se înscrie în acea tendință mai generală a criticii românești de ieri și de azi de a eluda componenta avangardistă, ca factor activ de *avansare culturală*. Eticheta sub care înregistrează Călinescu contribuția lui Voronca vine însă din neînțelegerea criticului, o neînțelegere funciară a „substanței” avangardismului; criticul reduce totul la aspectul exterior: „E futurist, dadaist, suprarealist? Toate și niciuna. Lipsa copulației obișnuite între cuvinte, a ortografiei, și arhitectura babilonică a paginii aparțin futurismului. Imperecherea întâmplătoare a imaginilor (scoaterea din pălărie) este a dadaismului. Iar pretenția de ocultism aparține suprarealismului. Dar nici ortografia nu-i așa de total absentă ca să vorbim de futurism, nici asociația reprezentărilor nu e lipsită de oarecare gând și nici gândul nu-i așa de inefabil ca să ne aflăm în fața unui hermetism, profesat la noi cu consecvență numai de Ion Barbu.”<sup>1</sup> E de observat că G. Călinescu ia la propriu doar fronda nesemnificativă, gesturile zgomotoase ce au însoțit mișcarea literară cu resorturi mult mai profunde, ce ținteau să schimbe nu doar „ortografia” discursului poetic ci chiar discursul însuși, în datele lui fundamentale (semnificatul și semnificantul). Pentru el „poezia lui Ilarie Voronca este un impresionism ordonat în punctul inițial, dar sfârșit cu voință prin procedee tipografice și metaforism exagerat până la deplina, uneori, anulare a oricărui sens și a oricărei emoții”. Criticul va cădea în gre-

șeala de a aplica poeziei o logică ce aparține comunicării ne-literare, mirându-se, în același mod cu Maiorescu care exclama ironic: „Închipuiți-vă o buză pe care joacă coruri de nimfe!”. Criteriile lui Călinescu n-au evoluat prea mult față de preceptele maioresciene, din moment ce criticul face asemenea considerații: „Ilarie Voronca duce abuzul de metaforism până la compararea unei imagini cu altă imagine sau pînă la caricaturizarea universului. Fiindcă gingiile sînt albe și dimineața scoate stelele, nu se poate spune fără ridicul gingiile zăpezii și dimineața-clește, și nici oglinzile sparte în buzunarul unui amurg sau gîfuitul de trudă al legumei, fiindcă aceste expresii trivializează lumea fizică, antropomorfizînd-o”.<sup>1</sup> (Aici, credem că i se poate aplica fără ezitare un complement pe care el i l-a aplicat lui Maiorescu: „Ce gîndire plată! Pe acest principiu al conformității cu realitatea, în baza legilor fizice, nici o poezie nu mai e posibilă”<sup>2</sup>.) Optica esteticii călinesciene care se oprește la croceanism, nu admite evoluția conceptului de poezie dincolo de „sens și emoție”, luînd încă în considerație „falsa absconșitate” și alarmîndu-se de „antropomorfizarea” imaginii poetice. Dar punctul de vedere metafizic crocean a fost depășit și formația călinesciană fixată la acest nivel nu mai corespunde concepției moderne și actuale despre poezie ca act semiotic și semiozic.

Ilarie Voronca reprezintă o personalitate originală și complexă în cadrul primei avangarde; el, cu toate sinuozitățile manifestărilor sale, exemplifică perfect fie aspectul tipic avangardist, fie pe acela experimentalist, în accepția pe care i-am dat-o mai înainte. Prin feroarea lansării de programe și reviste, Voronca este promotorul principal al manifestelor avangardiste de la 75 HP, unde inventează împreună cu Victor Brauner „pictopoezia”, de la Punct unde inventează termenul „sintetism” și, mai ales, de la Integral, unde polemizează cu toate „ismele”, trasînd direcția „integralistă” în acord cu o orientare modernistă sintetizatoare. După Urmuz, Tristan Tzara și Ion Vinea, ca factori reformatori incipienți, Ilarie Voronca schimbă în mod esențial modul de a gîndi și a face poezia, schimbare definitivă ce deschide o breșă istorică în sistemul codificant al poeziei române; așa se și explică șarja polemică și chiar pamfletară ce i-o aplică G. Călinescu. Marele critic simte dincotro vine pericolul real pentru o anumită mentalitate conservatoristă, instituționalizată, pe care el însuși o reprezintă și atunci își ia măsurile de rigoare persiflînd și bagatelizînd germenii noului. În orice caz, se poate spune că acțiunea sa premeditat negatoare a avut efectul scontat, cel puțin pînă în momentul de față.

Reforma poetică introdusă de Ilarie Voronca trebuie apreciată în strînsă legătură cu concepția sa despre statutul *semnului lingvistic* în poezie, concepție

<sup>1</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, 1941, p. 782.

<sup>1</sup> *Idem*, p. 783.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 356.



articulată mult mai actual decât se poate bănuî la prima vedere; teoreticianul unei „gramatici” a poeziei, altfel decât aceea maioreșciană, îndrăznește să afirme că: „Substanța poeziei noi a rămas aceeași. Observarea ei e însă cu totul alta: științifică, nu ca precizie, ci ca sistem: organică, *obiectivă*”<sup>1</sup>. Poezia a devenit un «idio-lect»<sup>2</sup> autarhic, cu un sistem autonom de «referințe» ce scapă considerărilor subiective ale criticului crocean, tocmai datorită acestei *obiectivități* sistematice. În momentul în care ea începe să se refere la sine, nu se mai lasă cercetată decât după legile și regulile pe care și le stabilește singură, independentă de metodele critice. Numai astfel „cuvîntul în literatură, ca și culoarea sau linia în pictură, are un rost abstract, mai presus de înțelesul gramatical sau logic. Există o *chimie a cuvintelor* cu interesante rezultate ale acțiunilor dintre ele. *Verbul, întrebuințat pur, asemeni materialelor din construcțiile plastice, capătă o semnificație neînregistrată de dicționar*” (s.n.)<sup>3</sup>. Călinescu trage concluzia de aici că poetul teoretizează absența unui „sens liric”, ceea ce nu-i tocmai exact întrucît funcțiunea poetică a limbii nu se reduce la „sens”, sau la acel „sens” imediat deductibil. „Cuvîntul trăiește indiferent de sens — spune Voronca —, precum fierul, piatra sau plumbul rezidă deplin, înaintea formelor îmbrăcate în comerț”<sup>4</sup>. Este clar că aici Voronca se referă la o necesară delimitare în separarea „materialului” lingvistic, investit cu funcție poetică, de funcția lui de comunicare obișnuită („comercializarea”), de mesajul semantic cel mai la îndemînă. Se știe că inclus într-un text poetic, „cuvîntul” („materialul” poeziei) dă naștere la un sistem special de relații intertextuale și semantice, al cărui mesaj este poezia însăși. În poezie tot, materialul „semnifică”, de aceea „artistul adevărat creează direct, fără simbol, în pămînt, lemn sau verb, organisme vii” iar „cuvintele obțin astfel propriul lor sens, boxînd sau îmbrățișîndu-se între ele”<sup>5</sup>. (s.n.) Numai procesul textualizării transformă o grămadă de semnificații și semnificanți (semnele literare) într-un sistem coerent ce poate fi decodat apoi în semnificația lui globală care nu depinde de cutare sau cutare „sens” dat cuvintelor, luate separat. În cadrul textului poetic, „sensurile” parțiale se metamorfozează într-un hiper-semantism instituit de autonomia limbajului poetic.

Sensul noțional sau sensul curent, ba chiar și istoria cuvîntului — numită aici „anecdota cuvintelor”, sînt aruncate peste bord, iar cuvîntul este provocat nu să „reprezinte”, ca în estetica clasică, ci să se autoreprezinte ca material autarhic. Dacă Maiorescu făcea apel la etimologia cuvintelor pentru

a demonstra că la origine ele deșteptau imagini mult mai sensibile decât astăzi (vezi discuția în legătură cu cuvîntul „*eminent*”), deci era interesat de *diacronia* acestora, Voronca se referă la *sincronia* cuvintelor, pentru a arăta că, în limbi diferite, cuvintele ce exprimă aceeași noțiune nu sînt niciodată echivalente: „Aceleași noțiuni în diferite limbi se schimbă mereu. Pentru mulți: *drum, chemin, weg, cammino* înseamnă același lucru. Inexact. *Chemin* e cu totul altceva decât *drum* sau *cammino*, pentru că și drumul de la noi e cu totul altfel decât drumul din Italia, și acesta altfel decât cel din Franța”. Ceea ce Voronca respinge ca fiind „comercializarea cuvintelor” ar fi investirea lor cu același sens, adică atribuirea aceleiași valori, după binecunoscuta formulă „cuvintele sînt ca banii” a lui Simion Ștefan. Nici un semnificant nu este egal cu altul, fiecare se bucură de o existență proprie și deci toate vor avea aceleași drepturi de existență, privite în condiția lor „materială”. Pentru Maiorescu, cuvintele nu aveau același statut, de unde necesitatea sublinierii de critic de a se folosi în poezie artificii bine determinate pentru „plasticizarea” lor. Pentru Voronca se înțelege că orice cuvînt este în esență plastic, din moment ce el este un „material”. Poetul avangardist nu va mai fi interesat nici de sensul *denotativ*, nici de cel *conotativ* al cuvîntului, ci de ieșirea totală a creatorului din cadrele înguste ale „gramaticii” și acreditarea așa-ziselor „greșeli de gramatică”: „Creatorul nou a sfărîmat deci și regulile cunoscute ale gramaticii. Imaginea nouă a cerut și o construcție nouă. Și cît de admirabile imagini rezultă uneori dintr-o greșală gramaticală”<sup>1</sup>. Cuvîntul împropătat, luat singur, în afara sintaxei și a dicționarului, se înțelege de aici, va trebui să recheme nu un sens ci doar o „sensibilitate”, cum se exprimă Voronca; adică va fi un „cuvînt-senzație”, dacă se poate spune astfel, avînd prospețimea materialului sonor ancorat în imediat: „Fiecare cuvînt în sine înseamnă, mai prețios decât înțelesul lui, *sensibilitatea* și *sonoritatea* epocii. De aceea spuneam că sînt intraductibile cuvintele și de aceea o poezie în care versul întîi ar fi: *fumatul e interzis* și al doilea *rauchen verboten*, nu înseamnă o repetiție, ci două versuri perfect distincte”<sup>2</sup> (s.n.). Intraductibilitatea cuvintelor înseamnă în esență absența sensului; prin urmare poezia nu va fi alcătuită din sensuri, ci din cuvinte, din materialul brut al acestora, proaspăt ca piatra, lemnul, metalul.

Dacă ar fi să parafrazăm celebra formulare a lui Barthes, „le plaisir du texte”<sup>3</sup>, am putea spune că la avangardiști arta ca atare își devine propriul principiu de „plăcere”. Prin faptul de a fi fost folosită în trecut exclusiv ca „instrument de plăcere” pentru altul, în speță pentru cititor sau

<sup>1</sup> Cicatrizări. Poezia nouă, Integral, I, 4, iunie 1925.

<sup>2</sup> Maria Corti, Principi della comunicazione letteraria, Milano, Bompiani 1976, p. 83.

<sup>3</sup> Gramatică, Punct, I, 6—7, 1924.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>1</sup> Gramatică, Punct, 3, 6—7, 1924.

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Roland Barthes, Le plaisir du texte, Seuil, Paris, 1973.



spectator, ea devine acum în mod premeditat propriul său izvor de plăcere — de aici sadismul, masochismul, perversiunea textului de avangardă, care îl ia în deridere pe receptor și se întoarce în formă de bumerang al plăcerii la emitenții său. Când nu este astfel, ea devine extrem de serioasă, atrăgând atenția, ca un semnal de alarmă exasperat, înspre rosturile adevărate, situate în afara plăcerii, ale procesului semnificant. Chestiunea gravă care se pune acum nu este aceea a „emoției” ci a resorturilor adânci ale *acutului de a serie*. Artistul avangardist nu mai exprimă ceva exterior sieși, ci se exprimă; el caută să depisteze mecanismul cel mai intim prin care se face trecerea sa în cuvintele devoratoare. Scriitura nu mai poate fi „plăcere”. E încercare tragică mereu reluată de exprimare a realului care se află dincolo de *ultramul* convențiilor acceptate până în prezent de literatură. Din teama de a nu crea alte convenții, Voronca experimentează în poezia sa ca un Ulișse joycean naufragiat în oceanul lingvistic. În acest sens, atitudinea față de conținutul ca și față de formele de expresie ale discursului poetic s-a schimbat definitiv. De la simbolismul aparent din *Restriși* se traversează o fază *dadaistă* în perioada colaborării la *75 HP*, *Punct*, *Integral* ca să se ajungă la depășirea avangardismului într-o formulă elevat experimentală; limbajul s-a purificat de prozaisme șocante, sintaxa a renunțat la ruptura programatică, fluxul poemului derulându-se în parametrii admiși de autofigurarea firească a textului. Modul *citadin* de sensibilizare a realului implică o *de-nudare a simbolurilor* prin descoperirea de „dantelușe” ornate, impuse de retorica anterioară, tinzându-se la „obiectivarea” organică a limbajului poetic. Construcția imaginii, lucrul ce l-a șocat cel mai mult pe Călinescu, care vorbea de „un cifru de concrete”, ancorează discursul într-o zonă a „deșeurilor” lingvistice în sens lacanian, resuscitate ca să mențină trează memoria ereditară a receptorului, obligat să facă un efort abstract de înglobare estetică a elementelor noi, oferite cu brutalitate premeditată.

Desigur că, așa cum bine observa Călinescu, e greu să decelăm punctele de convergență ale unui poet ca B. FUNDOIANU cu avangardismul propriu-zis. Incluzându-l și pe acesta la „tradiționaliști”, criticul face o observație fundamentală („În realitate tradiționalismul reprezintă o formă de modernism”) fără a explica însă prea clar această afirmație. Fundoianu scrie o poezie originală, schișând niște „privești” imaginare, aparent bucolice dar catalogând în realitate diagrama interioară a unor cîmpuri tensionale specifice sensibilității expresioniste; expresionismul ca stare de spirit a amplificat parametrii *obscuri* ai apercepției poetice transgresind realul într-o topografie explorată. Când făcea observația citată mai sus, Călinescu explica în mod just diferența dintre Fundoianu și „poezia veche”: „Nu numai că poezia veche nu este în bucolica ei vacile și provincia, dar ea privea cîmpul prin conceptul

de natură, percependu-l prin tablouri”<sup>1</sup>. Între „tabloul de natură” al lui Coșbuc, să zicem, și „viziunea” lui Fundoianu există o diferență fundamentală de sensibilitate poetică: unul descrie natura, iar altul o interpretează; unul locuiește această natură (pentru el reală) iar celălalt își inventează una imaginară. În *Cîteva cuvinte pămîntese*, preambulul „teoretic” la *Privești*, Fundoianu susține că „nimic din ceea ce constituie *materia primă* (s.a.) a acestui lirism, nu mai exista în realitate. Poetul privea curgînd de după geamuri armatele cenușii și tobele bătînd a moarte; el închipuia un univers pacific în care crea, *inventă* (s.a.), astăzi privești de arătură, mîine exaltarea mistică a morții în pîne. Scuzele poeziei lui descriptive stă înainte de toate în faptul că *descripția lui nu avea un model real* (s.n.), ci naștea din negura minții, ca o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanțe, de sîrmă ghimpată, de tancuri. *Natura în poemele lui, apărea ridicată la o potență mai mare ca imaginea ei normală...*”<sup>2</sup>. Natura bucolică din pastelul lui Coșbuc este croită exterior după un model clasicizant, pe cînd la Fundoianu „peisajul” se interiorizează acut, căci tîrgul său „cuprins de spaimă, muge” la modul expresionist. Călinescu va cataloga pornind de la temele și imaginile „exterioare” ale acestei poezii, care intră toate în rama „repertoriului” tradiționalist: *cirezi de boi, dovleci, fîn, vaci, gard, hambare, talangă, greblă, balebă, plug, trifoi, bolovani, lut, baltă, copite, tărîțe, țărînă, vechil, grîne, crămă, podgorie, pîndar, muge, zaplaz* etc. Faptul că Fundoianu folosea acest repertoriu de coloratură tradiționalistă într-o *formulă personală* nu contează pentru Călinescu; este cunoscut că, în general, criticul se ocupă, în *Isihoria* sa, mai mult de conținutul poeziei decît de formele de expresie ale acesteia. Ori, dacă s-a schimbat atitudinea față de obiectul poeziei, înseamnă că se schimbă și structura poetică. Dar poezia nu poate renunța dintr-o dată la anumite tipare prozodice, teme și motive, chiar dacă obiectivul ei s-a schimbat, întrucît acestea s-au fixat în niște toposuri care nu se transformă atît de brusc. De aceea, deloc curios, la Fundoianu ca și la Voronca vom întîlni, tratate altfel, elemente reperabile într-un corpus tradiționalist de teme, motive și imagini, dar în nici un caz nu mai poate fi vorba de o poezie tradiționalistă.

Cu STEPHANE ROLL se poate spune că discursul poetic devine cu adevărat o practică semnificantă; poetul operează conștient în sensul teoretizărilor lui Voronca în primul rînd asupra *materialului verbal* fără a se interesa de aspectul comunicativ al limbajului. Se caută acele „reziduuri” lingvistice care nu au fost codificate încă într-un sistem simbolizant, acele zone

<sup>1</sup> G. Călinescu, *op. cit.*, p. 780.

<sup>2</sup> B. Fundoianu, *Privești*, ed. Cultura națională, 1930, p. 12.



incodificabile ale limbii unde „realul”, luat în sens lacanian, se manifestă ca „diferență” dinamică, ca productivitate poetică maximă.

Mizînd pe procedeul *contiguității semantice*, Roll asociază imprevizibil chiar dacă verbele nu se sudează în „imagini” ci doar își freacă între ele suprafețele scrișnind sau rămîn aparent indiferente, lăsînd să se întrevadă falii mari, de netrecut precum aisbergurile pe trei sferturi ascunse: „elastici constructivi / plămîinii orașelor / vertebre de bronz / mușchi schije de platină”. Faptul că semnele lingvistice se întîlnesc în același poem, ține de constrîngerea discursului care, odată declanșat, le silește să coexiste, presîndu-le fără milă într-un cadru de fier. „Poeticul” este dinamitat în însăși axioma sa și înlocuit cu reacția de laborator, rece, științifică, textualistă. Toată recuzita anterioară este „tradusă” (observația aparține lui Ion Pop) în sintagmele noii epoci tehnicizante pînă la incomunicabilitate. Fiecare cuvînt sau expresie este la Stephane Roll o *insultă* la adresa altui cuvînt presupus în subtext. Nu e numai o simplă *traducere* inofensivă a termenilor poetici în termeni prozaici sau științifici, ci o operație menită să discrediteze cuvîntul chiar în nucleul său, expunîndu-l cu reversul, care este inform, dizgrațios: motivul „ochiului-astru” din poezia romantică devine acum „capitol de astronomie ochiul tău”, iar o invocație de tipul „hai în codrul cu verdeață” ajunge „bitte iubirea mea 900 metri peste nivelul mării” care amintesc de Cărtărescu etc. Cauzele și efectele se înlănțuie invers: nu nările absorb mirosul florilor, ci „degetele florilor despletesc în miresme fundele nărilor”; nuferii nu se văd datorită luminii, ci lumina există datorită generozității nuferilor: „pentru mila luminii nuferii întind pomana buzelor”. Nota de originalitate a poeziei lui Stephane Roll pare să stea chiar în această cauzalitate întoarsă a efectelor poetice, care educă altfel sensibilitatea modernă. Un fel de lumină izvorîată dintr-un proiector straniu, dă uneori naștere unor asociații poetice uimitoare, ca acestea: „Trecuți prin umbre musafirii se destramă ușile se tolesc în plus / și pianul uitat ride ca hîrcile la ferestre / ca urechile crinului se cațără rochia rîndunicii / s-asculte pe cavouri pendula morșilor / cînd sinucisele mirese trec cu lanterne prin heliotropi”. Să se observe cu atenție logica surprinzătoare a metaforei din ultimul vers, care poate constitui exemplul cel mai reprezentativ al acestui poet; nu florile de heliotropi seamănă cu niște mirese sinucise (ceea ce ar fi deja o metaforă nouă), ci „miresele sinucise trec cu lanterne prin heliotropi”, sau, dacă vrem, semnificatul înlocuiește cu bună știință, ba chiar cu brutalitate semnificatul, cerîndu-și el însuși dreptul la existență metaforică, fără medierea expresiei figurate. Cuvîntul figurat este repudiat, blamat sau, acolo unde subzistă în text, capătă o valoare subalternă. Cei doi termeni presupuși ai oricărei metafore (termenul *comparat* și cel cu care se compară, sau acel cuplu „teneur-vehicule”) tind reciproc, dînd o nouă ambiguitate a discursului, un fel de

conglomerat de sens. Metafora lui Roll apare astfel întoarsă pe dos ca o mînușă. Astfel de *metafore în raccourci* apar la tot pasul, mai ales în *Poeme în aer liber*: „frumusețe desculță sandala drumului” „poteca ochiului”, „un pom prin smerenia frunzelor deschide în sevă porțile fructelor rotunde” etc.; normal, sandala merge pe drum, iar ochiul scrutează poteca — nu drumul are niște raporturi metonimice instaurate inversat, ceea ce dă o sugestie inedită asupra realității. E o poezie de *viciere* voită a limbajului silit să vorbească într-o logică inversată, aleatorie, aproape în genul incoerenței date de starea de ebrietate (exagerînd, desigur, pentru a ne face o idee clară despre originalitatea acestei poezii). În orice caz, realitatea, ea, apare doar ca un apanaj al simșurilor, ca un fel de defecțiune sublimă a acestora. În *aer liber*, adică într-un spațiu lingvistic neconstrîns de legea gravitației sensurilor, metafora se răstoarnă, ca și cum și-ar avea centrul de greutate în cap: „împușcat în piept aerul îți sîngeră pe gură”; „Și trec peste bălți roțile păsărilor, și trec / aceste trăsuri cu pene din care scoboară fata aerului”. Simptomatic, olajul senzațiilor percepute răsturnat. Dar sentimentul este o realitate psihologică, pe cînd poezia e un fapt de limbaj; un limbaj ce se cercetează pe sine ca posibilitate de expresie nouă.

Prin MIHAIL COSMA (CLAUDE SERNET) care a fost corespondentul literar al revistei *Integral* la Pavia, cunoscîndu-l și fiind bun prieten cu Marinetti, poetica cuvintelor în libertate capătă o variantă insolită ilustrînd nuanțata obiectuală a limbajului: („în amurg sau plus clipe se deschid dreptunghi / ferești identice cărți risul coupe-papier cu figuri și flori ca dinți / cînd ori se întorc și gratuit urcînd cum turiști în munți / căci trei tramvaie galbene asemeni un școlar leneș o / teamă cu greșeli”), explorat în sine, dincolo de orice intenționalitate estetică.

În faza avangardistă a creației sale, GEO BOGZA îndreaptă discursul poetic spre *reportajul nud*, consemnînd sec materia faptului divers într-un mod cît se poate de frust; el sparge cu toporul limbajului convențional, supunîndu-l la crude violențări și această agresivitate lingvistică îl individualizează între colegii de la revista *unu* unde este principalul colaborator. Înainte de *unu*, experimentează virtualitățile *Descîntecului* în linia lui Ion Barbu din *Răsturnica*, amestecînd vocabule inventate, fragmente sintactice, expresii ambigui, într-o adevărată magie neagră a cuvîntului: „Hau! Hau! Hau! / rota dria dau / simo selvo valen / fată cu păr galben / vermo sista dur / aici împrejur” etc. Poezia respectă logica descîntecului, care intenționează să alunge boala, văzută ca o dezordine biologică și deci și lingvistică.



Mobilul poetic al lui Geo Bogza, exprimat și manifest, este „exasperarea creatoare”: „scriu pentru că viața mă exasperează”<sup>1</sup>. În manifestele sale, ideile primei avangarde sînt exprimate mai tranșant și mai limpede, drept care sînt considerate și astăzi ca definitorii pentru întreaga mișcare. Poetul e împotriva literaturii înțelese ca veleitarism, împotriva prestigiului social pe care l-ar conține „funcția” de scriitor, împotriva comercializării avantajelor condeiului, idei care aparțin întregii avangarde. Limbajul său, taxat drept pornografic (în *Poemul-invectivă*) care i-a adus și un proces rămas faimos, este o „insultă” la adresa convenției retorice a poeziei și a limbii în general, care ascunde la rîndul ei, sub alte ambiguități, insulte mult mai grave la adresa individului, a nevoii sale funciare de libertate. *Limbajul-insultă* este împins pînă la forme extremale pentru că, probabil, în concepția poetului, este singurul ce nu poate fi comercializat. Geo Bogza apare drept un revoltat împotriva convențiilor de tot felul ale limbii, împotriva tuturor eufemismelor ei, refuzînd „poezia parafrază”. Va prefera vorba răspicată, dură, fără false pudori, croindu-și o poetică „agresivă”, reportericească, în acord cu îndemnul lui Paul Sterian din *unu*: „să vie reporterul!”<sup>2</sup>. Realitatea în sine i se pare poetului extraordinară, palpitantă, fără a mai avea nevoie de ambiguitatea poetizării voite. Cea mai simplă realitate poate fi zguduitoare, delirantă, tragică, fără a mai fi nevoie ca ea să fie investită artificial cu false funcții estetice. De aceea, poetul simte uneori nevoia să-i deconspire cititorului — obișnuit cu „viziunile” poetice fără suport real — că „faptele” descrise sînt autentice, chiar dacă nu par: „pe lângă bibliotecă în care nu e voie să pui mîna / fiindcă la stînga o ciupercă e ca un dirijabil / și deasupra are loc o naștere cu automobil și profesori universitari / (aceasta nu-i delir, ci camera lui Sașa” ; deci nu o descriere în transă, ci camera obișnuită a confratelui Sașa Pană. Sau: „La dreapta e cufărul de nuiete și de vis / acolo lucrurile stau îngrămădite ca nucile de pe masă / și fiecare atîrnă în imaginație de un deget mic și strivit / (aceasta nu-i imaginație, ci realitatea.)” Dorința expresă a lui Geo Bogza este introducerea cu orice preț a realității în literatură, fără convenții, fără selecție, mai ales fără „înfrumusețare”, din convingerea că nu există nimic în realitate care să nu fie „senzational”, adică să nu aibă calibrul marilor viziuni ale literaturii de ficțiune. Din această convingere însă, s-a născut prin recul, în multe din reportajele sale de mai tîrziu, efectul curios de *literaturizare a tot ce există* — cînd, tocmai, aspirația autorului era de *de-literaturizare*. Prin simpla introducere forțată în cadrul literii scrise, orice obiect poate căpăta o aureolă fetișizantă, falsă deci, devenind inautentic chiar din punct de vedere artistic. Se pare că, dintre toate convențiile lite-

<sup>1</sup> Exasperarea creatoare, *unu*, IV, 33, febr. 1930.

<sup>2</sup> Paul Sterian, *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj*, *unu*, IV, 35, mai 1931.

ratului, avangardistul Geo Bogza n-a reușit s-o respingă tocmai pe cea mai puternică, și anume literaturizarea însăși. Insulta lui la adresa literii sacre s-a transformat în elogiul nu întotdeauna justificat și în bloc la adresa a ceea ce nu era, prin definiție, literar.

Este de imaginat că poeziile sale din anii 1931—1933 pornesc, multe, de la ocazii foarte reale, fiind niște „copii după natură” realizate însă atît de baroc, încît realitatea nudă este greu să se mai cunoască în ele, devenind aproape neinteligibilă. Efectul este în speță foarte nou și interesant pentru poezie, în schimb apare indezirabil în reportaj. Dacă ceilalți confrăți supra-realiști descriau experiențe mediumnice, onirice, halucinatorii etc., Bogza parcurge invers drumul către „suprarealitate” și foarte salutar în punctul de pornire, cum am subliniat deja, descrie realitatea însăși, care, prin simpla transpunere în cuvînt devine halucinatorie, mediumnică, delirantă, onirică. Numai că ispita a fost prea mare: poetul a învățat atît de bine să extragă elementul senzational din realitate, încît ea, realitatea, devine total inautentică (citește: *literară*) sub pana sa.

E curios, dar VIRGIL GHEORGHIU scria în *unu* o proză densă, eliptică, în care orice cuvînt e o linie sau un unghi ascuțit, trasate cu o riglă precisă în schelăria construcției; textul e alert fără descripție, preocuparea fiind aceea de a surprinde *realul* pe care îl numește direct înainte de a-l descoperi în simbolurile limbii. Scriitura produce volute de o dexteritate periculoasă pentru modalitatea prozei tradiționale; sintaxa este inversată iar juxtapunerea elementelor frastive se ghidează după procedeul *suspansului* lingvistic unde un semn îl respinge pe celălalt, acceptîndu-l totuși în țesătura forțată a textului care pocnește ca o chingă strînsă prea tare.

Deși SAȘA PANĂ va scoate revista *unu* timp de cinci ani, nu va publica nici o poezie pînă la numărul 47, adică cu trei numere înainte de a o suprima, ceea ce poate duce la următoarea supoziție: poetul nu se „născuse” în momentul cînd decide să tipărească o revistă de poezie, trebuindu-i aproape 50 de numere de exemple „poetice” pînă cînd să deprindă acest meșteșug. În fapt, el este un imitator al comilitonilor săi, pastîșind la marginile supra-realismului în croșete laxe ce nu surprind prin nimic personal. Cel mai interesant lucru rămîn „exercițiile de vocabular dezlănțuit în libertate” alcătuite cele două capitole din romanul *Alfabet* scrise în colaborare cu Moldov. Experimentările asupra materialului lingvistic surprind ca studiu semantic al procesului enunțării și al formalizării enunțului.

În textele publicate de DAN FAUR în *unu*, deși se conservă instituția rimei ca înveliș securizant al discursului poetic tradițional, lexicul sfîrșie con-



tinuu agitat de curenți semiosici subterani ce dau o tentă foarte modernă întregului. *Pastoralele* ironizează codul bucolic introducând o modalitate culturală recentă în figurarea „peisajului”.

Cu evidente intenții programatice, MIRON RADU (PARASCHIVESCU) publică tot la *unu* o polemică „schimbare la față a cuvîntului” împotriva „compromisului în artă” stigmatizînd în egală măsură toate *isme*le, dar mai ales ridicîndu-se contra suprarealismului întrucît ar fi „un egocentrism și o revelare a unor personale refulări, de unde caracterul strict de individualism”<sup>1</sup>. El solicită pentru „noul cuvînt” „o trăire intensă cerebrală” „între planurile ozonate ale intelectului”; poezia publicată în aceeași perioadă tinde, probabil în consonanță cu programul enunțat, să elimine eul din dorința de obiectivare și abstractizare a poemului: „Iama cîntecului acesta acompanya pavana / albă marmora în fecioară ovală / caldă alungarea spațiului egală / amprenta unei lacrimi pe afară / pasărea prelungită atenua în formă”. Această *impersonalizare* a eului putea fi însă un ecou al poeticeii lui Ion Barbu.

Dincolo de „realismul fantastic”<sup>2</sup> de tip kafkian al *întîmplărilor în irealitate imediată*, M. BLECHER se propune ca singurul prozator experimental, în accepția actuală, pe care l-a dat literatura noastră de avangardă. Extraordinara *trăire interioară* sau onirică a lumii obiective de către narator se repercutează asupra expresiei epice; scriitura se eliberează de servituțiele stilurilor narative impuse de cîmpul tematic respectiv, descoperind stilul „diegetic” pur ca formă narantă adecvată.

„Poet adevărat”<sup>3</sup>, CONSTANTIN NISIPEANU a achiziționat perfect tehnica mobilă a asocierilor onirice de sorginte suprarealistă dar firescul limbii sale poetice vine din asumarea jocului lingvistic ca posibilitate de înnoire a expresivității și nu ca scop în sine. El *recuperează* cu instinct actual metamorfozele dictatoriale instituite de poeticile moderne.

VIRGIL CARIANOPOL este în contextul betonat, excesiv programatic al avangardei românești, un caz de coloratură și spontană aderență; deși poet al nostalgiilor tradiționaliste are curajul în plachetele debutului să se *abată* de la linia culturală curentă. La fel, un idiolect oral, o spunere în loc de scriere a discursului îi dau o prospețime pe care o au numai poeții dialectali. Există și un avangardism dialectal, căci, după cum se cunoaște, G. Călinescu

<sup>1</sup> *Schimbarea la față a cuvîntului*, *unu*, V, 48, octombrie 1932.

<sup>2</sup> Ov. S. Crohmăniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Minerva, 1972, p. 506.

<sup>3</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, 1941.

a vorbit despre „Suprarealiștii bucovineni” dar nu a scris un rînd despre Gellu Naum.

Prin VICTOR VALERIU MARTINESCU în spațiul românesc a pătruns un nou cod; e vorba de *codul ironic și auto-ironic* pînă la bășcălie. Intervenția directă a autorului ca personaj sau ca narator în materia romanului și îngrămădirea unor stiluri foarte diverse în corpul aceleiași scrieri, sînt modalități mai puțin experimentate la noi pînă în momentul apariției cărții intitulată în mod semnificativ *Cocktail* (1943).

Spiritul negativist al lui EUGEN IONESCU de dinainte de plecarea sa în Franța aparține fără îndoială avangardismului. Intemeietorul teatrului absurd va anticipa deja evoluția sa ulterioară încă în scrierile publicate în limba română. În *Elegii pentru ființe mici* se uzează perspectiva automatismului infantil și se obține limbajul absurd deși formele de expresie nu s-au emancipat definitiv de influența contextului literar. La fel, în *Nu* se găsesc toate elementele ce vor configura poetica absurdului. Ionescu posedă prin intuiție, conceperea limbajului ca „langue” la modul saussurian și, ca urmare, înțelege actul scriiturii ca un rezultat al activității combinatorii pe care scriitorul o va exercita asupra unor forme de expresie preexistente: „A face de pildă artă înseamnă a te supune convențiilor prestabilite. A înnoi (deoarece totul se petrece înăuntrul cercului și jucînd asupra veșnic acelorași elemente, materialuri, peisagii) înseamnă nu a sparge, nu a lărgi pentru că atunci nu ai mai face artă; ai depăși, ai rupe sfera noțiunii, ai face artă plus altceva; a înnoi înseamnă, de fapt, a repartiza altfel elementele” (s.n.). Arlechinescul și tragicul ca dimensiuni definitorii ale teatrului de mai târziu, sînt sugerate de pe acum. Prin contribuția „teoretică” românească a lui Eugen Ionescu, literatura română atinsese o conștiință de sine cu adevărat europeană.

Pe ȘULY (TAȘCU GHEORGHIU), avangarda literară l-a reținut ca autor al unui singur text suprarealist; el devine cazul-limită care, prin tăcerea autoimpusă, confirmă practic autonegația avangardistă. Am adăugat cîteva poeme inedite, înmîinate cîndva de șarmantul emul al lui Ion Barbu spre a constata dacă sînt „date”. Îi răspund acum, cu întîrziere, publicîndu-le.

Prin GELLU NAUM suprarealismul românesc depășește veleitarismul promovat în practică și teorie de revista *unu*, ridicîndu-se brusc la o cotă majoră, decisiv originală. O afirmație polemică a lui Laurențiu Ulici susținea că suprarealiștii români „introduc în poezia lor ceea ce francezii respinseseră: lirismul”. Prin lirism se înțelege încă o anumită coerență a discursului în direcția „sensului liric” cerut de Călinescu lui Ilarie Voronca. Situația facțiunii suprarealiste Gellu Naum, Virgil Teodorescu și Paul Păun în manifestul *Critica mizeriei* din 1945 exalta „permanentul efort pentru eliberarea expresiei



umane sub toate formele ei"<sup>1</sup>, eliberare ce menținea neștirbită ideea unei revoluții totale. Prin această „acțiune” premeditată, căci Gellu Naum afirmă trănșant că „poezia este o știință a acțiunii”<sup>2</sup>, lirismul a fost recuperat în zonele neexplorate. Metoda onirică vizează o „infrarealitate” cum spune Ion Barbu, prin intensificarea halucinatorie a realului, prin forțarea acestuia să se ofere ca un „obiect” „la fel de real” ca realitatea visului. Poetul e preocupat să transfere asupra cunoașterii noua operație transformatoare, ca supremă tentativă a poetului de a-și apropia teritorii limitrofe; el investighează „mediumnitatea”<sup>3</sup> cosmică a elementelor. Această operație „spargică” pare să prelungească pe aceea deja cunoscută ca aparținând romantismului ocult, numai că rezultatele sînt diferite. Misteriosul romantic este contrar operației de transgresare prin care „obiectele depășesc obișnuita tensiune a realului” iar „cuvintele nu mai participă la lucruri”<sup>4</sup>. *Vizionarismul de tip romantic e negat în favoarea „spațiului nocturn maldororian”*. „A fi vizionar?” se întreabă poetul, dar „e vorba mai întîi de a înceta să mai fii poet în acest sens al cuvîntului”<sup>5</sup>. Gellu Naum respinge cu violență „literarul plat și pompos” al poeziei care s-a făcut pînă la el și această exigență trebuie înțeleasă nu numai ca o negație tipic avangardistă ci și ca asumarea unei poziții estetice individualizatoare. Antropomorfizarea discursului în direcția refuzată de Călinescu duce la achiziții esențiale în ceea ce privește modalitatea de construcție a imaginii. Gellu Naum spune, de exemplu, „femeia se tatua pe glesne / lungindu-și capul de jur împrejur / întinzîndu-l pe pomi prinzîndu-l de case / pînă în dosul călugărului care știe / Țigaretile o rup la fugă alunecînd / spre marginea peisajului unde casa / se plimbă cu mîinile în cap”, inversînd orice logică și surprinzînd așteptarea lectorului prin ineditul abordărilor intersintagmice bazate pe contiguitatea lingvistică. Libertatea de a „sîlui arborii poemului” instaurează un „langaj” eficace, preluat și de reprezentanții promoțiilor mai noi. Cînd Gellu Naum scrie „Totuși cravata nu poate să înghită / pentru că femeia nu plouă / și nici eu nu plou” găsim imediat cheia de lectură pentru a-l citi pe Nichita Stănescu; poetul „necuvîntelor” are un precursor constituit de acum în tradiție, în ceea ce privește forțarea limbii și siluirea sintaxei dincolo de orice limită admisă. Lecția lui Gellu Naum, aceea a încălcării oricărei logice a poemului, a funcționat ca un model involuntar, fie și prin faptul că „direcția culturală” pe care o propunea nu a fost primită prea favorabil niciodată. Gellu Naum și grupul său au dorit să investigheze *teritoriul interstițial dintre vis și realitate* pentru

<sup>1</sup> *Critica mizeriei*, București, 1945, p. 3.

<sup>2</sup> *Castelul orbilor*, București, Colecția suprarrealistă, 1946, p. 19.

<sup>3</sup> *Medium*, colecția suprarrealistă, 1945, p. 96.

<sup>4</sup> *Castelul orbilor*, Colecția suprarrealistă, 1946, p. 66.

<sup>5</sup> *Medium*, p. 15.

a dobîndi un plus de semnificați; în realitate, a aduce în prezentul expresiei un material nou, refuzat de mijloacele cunoașterii logice, înseamnă un cîștig și în planul semnificantului, chiar dacă acesta ar aparține numai expresivității involuntare. Metoda onirică nu va mai fi neglijată de nimeni ca punct de plecare formant în construcția imaginii; aceasta nu mai este un simplu vehicul de semnificat ci o formă de expresie ce se oferă receptorului în mod obiectiv, avînd un *statut de semnificant liber*. Poezia nu se mai generează pornind de la un concept ce trebuie transgresat lingvistic sau metaforic ci se constituie autonom urmînd unor legi și reguli interne, auto-referențiale. Poezia modernă, de tip experimental, nu este în primul rînd, o „ideologie” ca aceea romantică, de exemplu, ci o *stare plasmatică, spre care se accede printr-o mulțime de forme semnificante aflate în continuă mișcare browniană*.

Tehnica suprarrealistă în modul de alcătuire a imaginilor, dusă pînă la arbitrar și caricatural o va folosi GHERASIM LUCA, încă din perioada colaborării la *Alge*, *unu și Viața imediată*. El pune în discuție arsenalul tradițional de tropi („Cer iertare pentru comparația cu steaua / poezi, / e o amintire din vremurile de altădată / cînd mă extaziam în fața pomilor înfloriți și leșinam la fiecare răsărit de soare”) arătînd astfel că *actul poetizant nu mai poate avea drept punct de pornire natura și metamorfozele ei ci cultura și formele ei de expresie*; nici un poet nu trebuie să scrie poezie așezîndu-se cu hîrtia de scris și cu pixul gata pregătite în fața unui „răsărit de soare”. În cadrul grupului suprarrealist român, Luca va teoretiza „ocultizarea suprarrealismului” pe urmele lui André Breton, inventînd și faimoasa formulă „l'objet objectivement offert” (sau „000”) unde hazardul obiectiv este făcut palpabil prin practici bizare și arbitrare ce tind să umple golul dintre vis și realitate, dintre conștiință și inconștient. Este aici multă improvizatie și teribilism dar uneori Gherasim Luca intuiește idei fertile ce vor fi explorate mai tîrziu de un Roland Barthes (care nu este exclus să fi cunoscut textele suprarrealiștilor români) cum ar fi ideea „discursului amoros”<sup>1</sup>; în fragmentul „Te iubesc” din scrierea *Un lup văzut printr-o lupă*, el vorbește despre „întîlnirea amoroasă” dintre „obiectele suav eteroclitice”<sup>2</sup>, e drept, fără a da chiar accepția barthiană. Gherasim Luca sondează procesul poetic în sine, modalitățile prin care se manifestă actul scriiturii, avansînd surprinzătoare punți de legătură, foarte apropiate de teoriile semiozei ce aparțin ultimelor decenii. Considerarea semnului ca obiect, transformarea teoriei în scriitură pe măsură ce aceasta își auto-descoperă mecanismele producerii textului, iată doar două din anticipările ce pot fi întîlnite în scrierile lui Gherasim Luca. În acest sens *Amphitrite* și

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1977.

<sup>2</sup> *Un lup văzut printr-o lupă*, editura Negația negației, București, 1945, p. 49.



*Le secret du vide et du plein* sînt interesante mai ales ca exemple de productivitate a textului.

Aparent PAUL PAUN va porni în poemele cu care debutează la *Alge* și una de la jocurile absurde de limbaj propuse de cele două reviste ca pur experiment prin Petre Popescu — Poetul, Fredy Goldstein și Mielu Mizis. Un asemenea poem se numește *Epitaful pentru omul-bou*. Abia în lungul text de aderență la grupul suprarealist. Ca și Gherasim Luca și D. Trost, Paul Paun va teoretiza „întîlnirea dublului / său / poetic cu sugestiile exterioare ale obiectelor, ale cuvintelor și ale hazardului”<sup>1</sup> în lucrări de tip barthian precum *La conspiration du silence* și *Les esprits animaux*. Iată-l vorbind ca și Barthes: „C'est un discours, la rêverie d'un message. Je songeais à certains hommes, à une femme, parfaitement inconnus, à ce que je pourrais leur dire, si mes paroles avaient la chance d'avoir pour eux un sens plus ou moins communicable.”<sup>2</sup> O asemenea specie de discurs reprezenta la noi o formă de participare la spiritul avangardist european, dar în același timp se inaugurează un filon de scriitură, rămasă în mare măsură apocrifă.

Scrierile lui D. TROST au un caracter teoretic. În *Dialectique de la dialectique*, semnat alături de Gherasim Luca se proclamă ca principal obiectiv „erotizarea fără limite a proletariatului” ca „garanția cea mai prețioasă care se poate găsi pentru a-i asigura, în epoca nenorocită pe care o traversăm, o reală dezvoltare revoluționară”<sup>3</sup>. *Vision dans le cristal*, *Le profil navigable*, au valoarea unor căutări și explorări pasionante a spațiului oniric al existenței prin mijloace experimentale. Ceea ce frapează este materialitatea imaginilor descrise ca strictă operație narativă. În *La même du même* se analizează aspectul auto-referențial al visului într-un mod profitabil pentru poezie: „O astfel de identificare infinită, care începe cu cristalul, fiind proprie modului poetic, singură considerarea poetică a visului este obiectivă și științifică”<sup>4</sup>. Niște fragmente de vise ca posibilitate pură de materializare poetică ni se transcriu într-o variantă plastică vizualizantă în exercițiile din *Diamantul conduce miinile*.

La VIRGIL TEODORESCU gestul eliberării imaginilor de sub corsetul metodei onirice devine punctul de fugă al poemului, niciodată realizat pe deplin și de aici transferul în potențialitate: „Cînd vei ieși din rochia de por-

<sup>1</sup> *La conspiration du silence*, Infra-Noir, București, 1947, p. 3.

<sup>2</sup> *Les esprits animaux*, Infra-Noir, București, 1947, p. 7.

<sup>3</sup> *Dialectique de la dialectique*, Surrealisme, 1945, p. 19—20.

<sup>4</sup> *La même du même*, Infra-Noir, 1947, p. 6.

țelan / în mijlocul bandei atroce / care taie în fiecare dimineată cu o savantă atenție / rădăcinile seculare din parcuri / părul tău va fi solul clarității”. Figura Poeziei, reprezentată dintotdeauna cu un chip feminin, rămîne astfel și la suprarealiști, iar dorința de creație poetică se confundă — nimic mai firesc — cu dorința erotică. Deși prezent la toți componenții grupului, acest lucru este cel mai vizibil la Virgil Teodorescu, ale cărui poeme pendulează permanent în jurul iubirii ca *motiv coagulant*. Dezlănțuirea de viziuni obscure, bogăția de asociații neașteptate în transcrierea materiei, este în linia teoretizată de Gherasim Luca prin formula „objet objectivement offert”.

Marea reușită a lui Virgil Teodorescu stă în *erotizarea poemului*, în inventarea stării erotice cu mijloace suprarealiste, ca *experiență expresivă* în aproape toate textele sale [și mai ales în poemul în proză *La provocation*], de aceea el era numit pe drept de o cititoare (avizată, desigur) „adevăratul inventator al iubirii” (formula fiind împrumutată din titlul lucrării lui Gherasim Luca — *Inventatorul iubirii*).

Virgil Teodorescu e un *suprarealist controlat*, prin detașarea pe care i-o dă cultura poetică, experimentînd cu simț de finețe și voluptate lucidă formele automatismului preconizat de grup. În viziunile sale halucinatorii din *Blămurile oceanelor* există permanent un ochi, în același timp îndrăgostit și rece, rafinat, care se complăce în a asista de la distanță la îndrăznelile de limbaj. Expresia devine cu atît mai adecvată, cu cît este *inspectată permanent*, provocată și controlată de o dorință creatoare educată în spirit suprarealist.

*Leoparda* inventată de poet este un fel de *basic-english*, un visat esprant poetic ca și limba „spargă” a Ninei Cassian, un idiolect ce provoacă pe cititor la descifrare. Poetul pare să ia în derîdere prin această stratagemă tocmai dorința cititorului de a „traduce” totul în orice lectură a unui poem și așază cu sadism această barieră în calea „traducătorului” său (*traduttore = traditore*) pentru a-l avertiza că în esență poemul este inefabil. Dealtfel, pentru a risipi orice *malentendu*, poetul se „autotraduce” din leopardă în ro-mână, dînd impresia că a utilizat echivalentele cele mai pedante și mai scrupuloase, cînd, de fapt, traducerea este absolut arbitrară (deși, tot pentru „provocarea” cititorului, uneori „echivalentele” sînt absolut exacte). Comunicarea perfectă dintre emitent și receptor, sugerează poetul, ar putea fi un fel de limbă necunoscută pe care ambii o pot vorbi fără s-o înțeleagă. Ce altceva este poezia?

Ca și în cazul altor suprarealiști, poezia lui Virgil Teodorescu nu exprimă, ci trezește semnificații, care sînt în afara poemului, nu înăuntrul lui, de aceea poemul nu trebuie descifrat, ci înțeles tocmai ca *act de provocare a semnificantului*.



Dacă pe alte meridiane avangardismul s-a manifestat mai ales la nivel teoretizant, producând mai puține piese de referință, la poezii români efortul cel mai vădit s-a îndreptat în primul rînd spre *producerea textului poetic*. O excepție de la această regulă a reprezentat-o, cum s-a văzut, așa-numitul „grup suprarealist român” care, în 1947, cînd suprarealismul era deja secătuit, va da, după expresia lui André Breton „Le grand mod d'ordre surréaliste” — „la connaissance par la méconnaissance”<sup>1</sup>. Componenții grupului (Gellu Naum, Gherasim Luca, Trost, Paul Păun și Virgil Teodorescu) sînt semnatarii unui manifest intitulat *Le sable nocturne* apărut în lucrarea de sinteză din 1947 cînd Breton voia să imprime un ultim impuls de supraviețuire unui curent care se oficializase și se academizase demult, devenit acum ariergarda poeziei. (Să nu uităm că Geo Bogza și Virgil Teodorescu vor deveni și ei academicieni.) Grupul suprarealist român teoretizează în termeni experimentali asupra posibilităților de înnoire a discursului, propunînd o „Description surautomatique de 16 objets rencontrés dans le sable nocturne”<sup>2</sup>. Pentru intervenția lor vor fi înregistrați de Jean-Louis Bédouin în lucrarea *Vingt ans de surréalisme* (1939—1959), unde se susține că „Luca, Trost et leurs amis: Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, se veulent avant tout les inventeurs de «nouveaux désirs», dans un effort à la fois désespéré et finalement optimiste pour «mettre en accord la réalité intérieure et la réalité extérieure»”<sup>3</sup>.

Prin efortul său teoretic, suprarealismul românesc se așază în continuitatea avangardei europene, tentînd s-o antreneze pe căi noi. „Conștiința critică” cîștigată, preocuparea pentru formele de expresie, sînt deja elemente ce aparțin orientării experimentaliste. Activitatea teoretică a grupului suprarealist român și recunoașterea acestuia de către André Breton însuși pun punct celor peste trei decenii de avangardism românesc. S-a putut observa cum artiștii români au participat din plin la avangarda europeană, fiind prin Brâncuși, Tzara, Brauner și Eugen Ionescu niște deschizători de drumuri ce au impulsat arta modernă și au direcționat-o în trecerea de la avangardă la experimentalism.

Pentru discursul poetic, consecințele acestor ani de căutări și transformări sînt esențiale; mai întîi se produce o minare, o spargere definitivă a sistemului simbolizant, are loc o răsturnare totală a oricăror reguli prozodice,

iar elementele lingvistice sînt făcute să navigheze în plasma poemului în pur hazard. Prin insolitele asocieri de termeni, prin refuzul metaforei tradiționale, prin siluirea sintaxei, prin introducerea limbajului familiar, prin violența dialectală a expresiei etc., *discursul poetic iese radical transformat, pentru totdeauna complet schimbat*. De acum înainte textul poetic va fi înțeles ca o posibilă „practică semnificantă” iar operația combinatorie va fi pe deplin conștientizată; *preocuparea poezilor ce vor urma va avea o direcție unică: aceea de a inova formele de expresie*. Cei ce vor profita de achizițiile cucerite vor fi în primul rînd poezii care debutează în momentul cînd avangarda istorică își împlinise rostul ei dinamitard; orice demers poetic nou este obligat să țină cont de contribuția ei transformată în tradiție. Tot astfel profitaseră de pe urma acestor înnoiri formale aproape toți poezii importanți din epoca interbelică: Arghezi care l-a asimilat pe Urmuz, Ion Barbu a cărui poezie este legată de tendințele constructiviste de la *Contemporanul*, Lucian Blaga care altoiește formele expresionismului la fondul oral etc.

Tinerii poezii care publică după „generația războiului” configurată prin numele unor Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru etc. vor înnoda cu tendințele moderniste și postavangardiste, scriind cu deciziune poezie experimentală. Cel mai important dintre aceștia va fi Nichita Stănescu, poet extrem de atent la transformările survenite în poezia continentală.

MARIN MINCU

<sup>1</sup> André Breton, *Devant le rideau*, în *Le surréalisme en 1947*, Editions Pierre à Feu, Paris, 1947, p. 15.

<sup>2</sup> *Le surréalisme en 1947*, p. 58.

<sup>3</sup> Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme*, Denoël, Paris, 1961, p. 111.